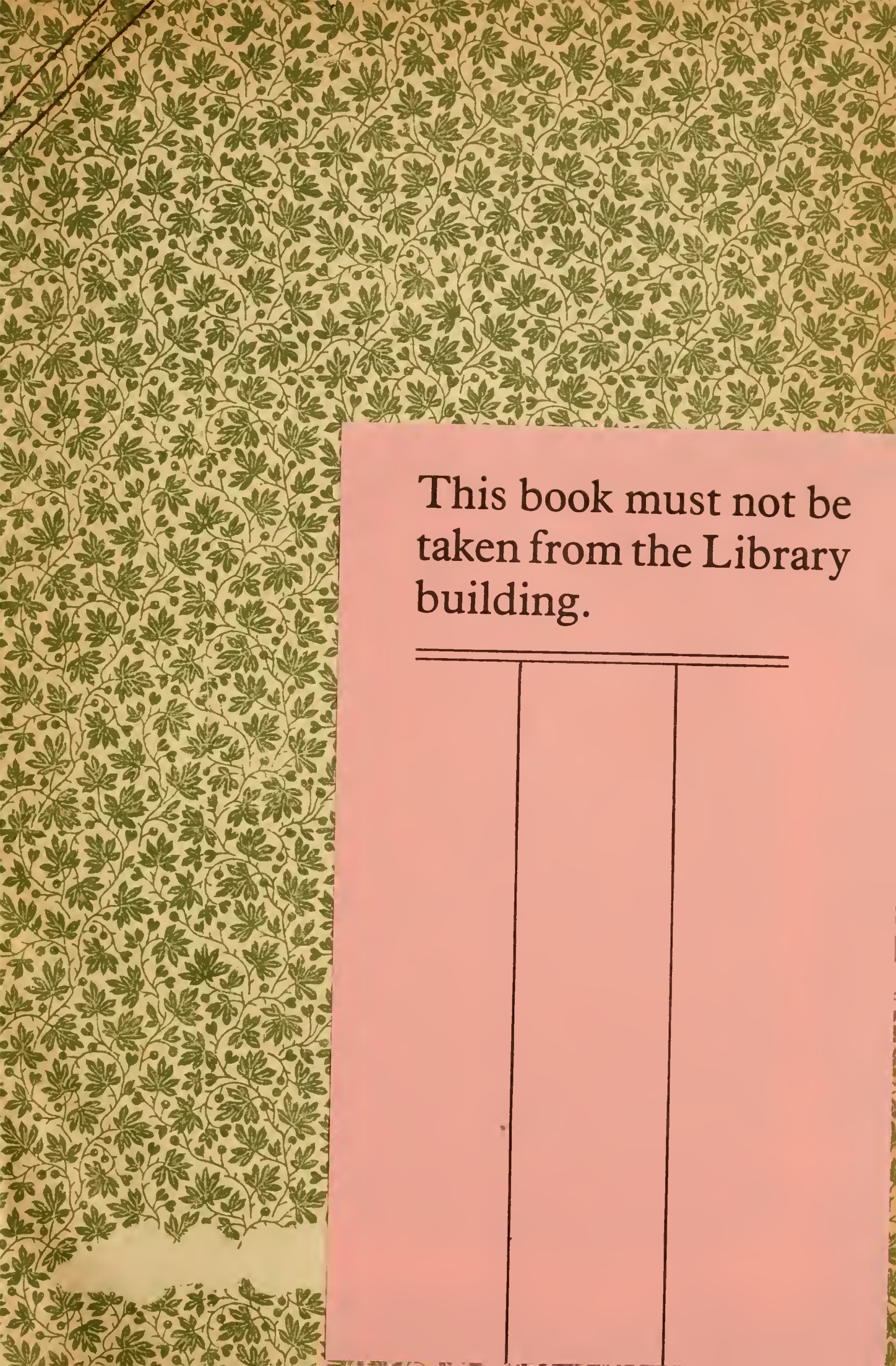



This book must not be taken from the Library building.

Docteur LUCIEN NASS

CURIOSITÉS
Médico-Artistiques

DEUXIÈME SÉRIE II



300 dessins à la plume

d'après

RAPHAEL, VÉRONÈSE,
BOSCH, JORDAENS,
VAN MIERIS,
FRANZ HALS,
St-AUBIN, JEAURAT,
BAUDOUIN, GOYA,
BOILLY,
GAVARNI, DAUMIER,
CHARLET,
LÉVY-DHURMER,
DINET, etc.

ALBIN MICHEL, ÉDITEUR, 10, rue de l'Université, PARIS

Curiosités

Médico-Artistiques

DEUXIÈME SÉRIE

DU MÊME AUTEUR

Pauvres Docteurs, roman de mœurs médicales. . . 3 fr. 50

Les Empoisonnements sous Louis XIV. . . . . . *Épuisé*

Les Névrosés de l'Histoire. . . . . 3 fr. 50

Curiosités Médico-artistiques, 1re série. . . . . 3 fr. 50

(*En collaboration avec le* Dr Cabanès)

Poisons et Sortilèges, 1re série (les Césars, Envoûteurs et Sorciers, les Borgia). . . . . 3 fr. 50

Poisons et Sortilèges, 2e série (les Médicis, les Bourbons, la Science au xxe siècle). . . . . 3 fr. 50

La Névrose Révolutionnaire. . . . . 4 fr. »

(*En collaboration avec le* Dr Witkowski)

Le Nu au Théâtre. . . . . 20 fr. »

(*En collaboration avec* M. Pierre Baudin)

La Rançon du Progrès . . . . 3 fr. 50

Docteur LUCIEN NASS

Curiosités Médico-Artistiques

(300 DESSINS A LA PLUME)

Clichés du " Correspondant Médical "

DEUXIÈME SÉRIE



PARIS
ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
10, RUE DE L'UNIVERSITÉ, 10

A MESSIEURS

DALLOZ, FLEURY et MARTINET

Directeurs du Correspondant médical,

En témoignage de mon sincère dévouement

Dr L. N.

CURIOSITÉS MÉDICO-ARTISTIQUES

IIe SÉRIE

Nos bons Docteurs...

Aucune corporation n'a peut-être été plus caricaturée, aucune n'a plus excité la verve des imagiers ou l'inspiration des artistes que la corporation médicale.

En dépit des hautes théories spiritualistes, l'homme se souvient de ses misères pathologiques, et sa *guenille* lui est toujours précieuse. En dépit qu'il en ait, il se tourne toujours vers le médecin, l'heure venue, et il le conjure de suppléer à l'insuffisance de ses prières lorsqu'il sent autour de lui battre les ailes de la mort.

Le médecin reste alors le maître de la situation. Il commande et on lui obéit avec empressement. Plus tard, le danger passé, on rit des alarmes vaines ; le médecin n'est plus le sauveur auquel on a voué une éternelle reconnaissance, mais le vulgaire créancier qui réclame ses honoraires, et qu'on ne lui paye point. On lui trouve alors toutes sortes de défauts; il n'a pas eu grand mérite à guérir un malade qui, assurément, aurait guéri tout seul; il a ordonné une médication ruineuse et surtout il a multiplié d'inutiles visites ; il s'est montré âpre au gain, que sais-je encore ? Bref, il devient le bouc émissaire, et pour un peu on l'accuserait d'avoir introduit la maladie dans la maison.

Cette cupidité du médecin, tous les caricaturistes l'ont traitée

avec amour. Voici par exemple une estampe du temps de Louis XIII qui montre le docteur refusant ostensiblement un écu, mais acceptant par derrière une lourde bourse. La légende est encore plus mordante : *Tel refuse d'une main qui le voudroit tenir de l'autre.* Le document a peu de valeur au point de vue artistique, car le dessin



Tel refuse d'une main qui le voudroit tenir de l'autre.

en est bien défectueux, mais il prouve que, déjà avant Molière, les Diafoirus étaient tenus par le public en piètre estime.

Ce sont les Hollandais qui ont caricaturé le moins les docteurs et brossé les meilleures toiles en leur honneur. Nos lecteurs connaissent déjà la *Dame malade*, de Gaspard Netscher : la *Femme hydropique*, de Gérard Dow, etc. (1). Voici deux documents dans

(1) Cf. *Curiosités Médico-Artistiques*, 1re série.

la même note : une *Visite de médecin*, de Jan Steen, où tous les personnages ont le sourire aux lèvres : la malade, pas bien malade, qui découvre un sein charmant; le médecin Tant Mieux, qui n'est pas ennemi de la plaisanterie et conte quelque grivoiserie à la maman amusée ; par terre, l'inévitable vase de nuit près duquel



Jean Steen. — La Visite du médecin (La Haye).

le chien monte la garde.

Puis, c'est la *Dame et son médecin* que Van Mieris place dans un intérieur confortablement bourgeois. La patiente souffre visiblement, la pâleur de ses traits est mise en relief par le fichu blanc, la collerette blanche et la fourrure blanche qu'elle porte. Quant au praticien, il est plus attentif à l'examen du pouls qu'au charmant visage de sa malade. Le tout forme un ensemble mièvre et délicat, un peu factice, assurément, suivant la mode de l'école de Gérard Dow.

❧

Mais revenons aux compositions satiriques ou caricaturales. Voici l'Amour médecin, ou mieux le Médecin amoureux. Pendant



VAN MIERIS. — Dame et son médecin (Musée impérial, Vienne).

que le vieux mari cacochyme court à la garde-robe, le docteur, d'allures très dégagées, portant beau, mis avec une suprême élégance, fait une cour en règle à la jeune femme. Il n'a aucune peine à lui faire partager sa flamme, comme on disait alors, et, sous couleur de lui tâter le pouls, il lui débite des fadaises sentimentales et

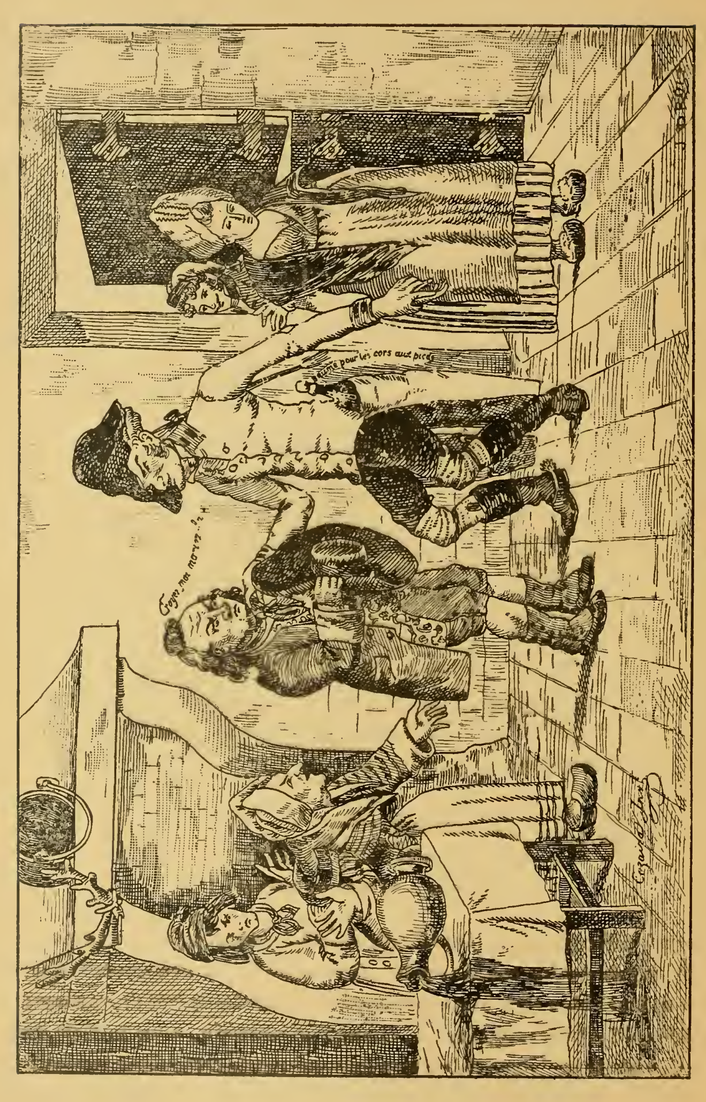
autres. Le vieux surprend leur conversation derrière un paravent.

Le rôle passionnel joué par les médecins est un préjugé enraciné. Il est entendu qu'ils abusent de leur situation privilégiée et que les bonnes fortunes leur sont coutumières. Molière s'est fait l'interprète de cette légende lorsque mettant Sganarelle en présence de la belle



Isidore. — L'Amour médecin.

nourrice Jacqueline, il lui fait dire : « Ah ! nourrice, charmante nourrice, ma médecine est la très humble esclave de votre nourricerie, et je voudrais bien être le poupon fortuné qui tétât le lait de vos bonnes grâces. » Le faiseur de fagots, changé en médecin, a vu tout de suite dans cette transformation l'occasion unique de conquêtes faciles. Nos confrères savent, hélas ! que la réalité est moins riante que la légende, et que l'exercice de la profession n'incite guère à la bagatelle.



CÉZAIRE. — Consultation villageoise.

Par contre, il arrive souvent que le médecin s'emploie à réparer de son mieux les fautes des pécheresses, témoin ce médecin de village grossièrement caricaturé dans une estampe populaire, et qui donne au papa déconcerté cet excellent conseil : « Croyez-moi, mariez-la. » C'est qu'en effet la donzelle de la maison porte une



L. Boilly. — Consultation de médecins (1760).

enflure de ventre significative; le galant passe la tête à travers la porte entre-bâillée. Est-ce lui ou un autre qui épousera ? Peu importe; l'essentiel c'est que l'effet soit endossé et que la signature maritale tienne lieu de quittance.



Avec Boilly, ce délicat et très exact peintre de mœurs, les médecins sont mieux traités. Non point qu'ils échappent à la raillerie

de son crayon. Mais le dessin est si juste, la satire si douce et si plaisante que les intéressés eux-mêmes ne pouvaient qu'y applaudir.

C'est d'abord la célèbre consultation de 1760, qui met aux prises de doctes et vieux praticiens. Assurément, leur grimace n'est point belle, l'un apparaît volontiers acariâtre et entier dans ses théories; cet autre, sourd comme un pot, ne partage point son avis; celui du milieu, la face épanouie, les larges lippes souriantes, est l'optimiste de la bande; en haut, le pessimiste dont la bouche arquée vers le sol laisse toujours tomber un pronostic sévère;



L. Boilly. — Consultation de médecins (18.3).

en bas, à gauche, le vieux beau qui ne dit rien, qui se réserve toujours et passe ainsi pour habile homme.

Les jeunes, ceux de 1823, sont de fort jolis jouvenceaux dont le moindre souci doit être de s'occuper du malade qui a eu recours à



L. Boilly. — La Malade.

leurs lumières. Seul, celui d'en bas, à gauche, pérore sur le cas. Ses deux voisins de droite, bien trop occupés des plis de leur cravate, se gardent de l'interrompre. En haut, l'un de ces jeunes savants déchiffre un grimoire, la loupe à la main, pendant que son voisin se cure les dents. Agréable compagnie, où l'on doit plus souvent causer de femmes que de cas pathologiques. Est-ce bien là l'état d'âme du jeune médecin ?

Mais voici le praticien dans l'exercice même de ses fonctions, et la caricature fait aussitôt place au dessin. Auprès d'une jeune malade alitée, le bon vieux docteur de la famille est accouru. Il

fait tirer la langue à l'intéressante personne et il saura trouver pour la rassurer les mots qui consolent, et même qui guérissent.



L. Boilly. — La Vaccine.

Il fait de la psychothérapie avant la lettre, ce brave confrère ; il ne connaît point le mot, mais applique la méthode depuis longtemps.

Une autre fois, il vaccine le bébé : groupe charmant et bien campé : le jeune héritier, qui est trop beau pour son âge, est maintenu par la poigne maternelle, et d'une main légère l'opérateur fait les piqûres réglementaires. Une autre fois, il pose des sangsues, pour décongestionner une malheureuse jeune femme, dans le cerveau de laquelle la céphalée bat une générale à tout casser. L'intervention du praticien n'est point périlleuse, mais

elle nécessite de la patience ; au reste, il semble ignorer le moyen classique de faire mordre les sangsues. Mais c'est encore un médecin de l'ancienne école, un de ces bons vieux meubles de famille comme on n'en rencontre plus guère aujourd'hui : pas bien savants, mais plus dévoués que des caniches.

Terminons cette rapide revue par une caricature de Grandville. Il s'agit encore de sangsues. « Qu'est-ce que c'est que ça ? Trois cent soixante-cinq sangsues ? Ce n'est rien ! » s'écrie le confrère. Mais la plaisanterie n'est pas du goût de la dame qui pressent que la consultation ne se terminera pas sans l'application



L. Boilly. — Les Sangsues

d'une trois cent soixante-sixième, et ce ne sera pas la dernière.

Crayonnez toujours, bons caricaturistes qui, à l'instar d'Abel

Faivre, nous faites passer de si joyeux moments. Un poète de grand talent, Émile Goudeau, a écrit une pièce exquise qui s'ap-



J. Grandville. — Caricature médicale.

pelle la *Revanche des bêtes*. Vos caricatures, à vous, c'est la Revanche des malades.

Le triomphe de haulte et puissante dame Vérolle

(1539)

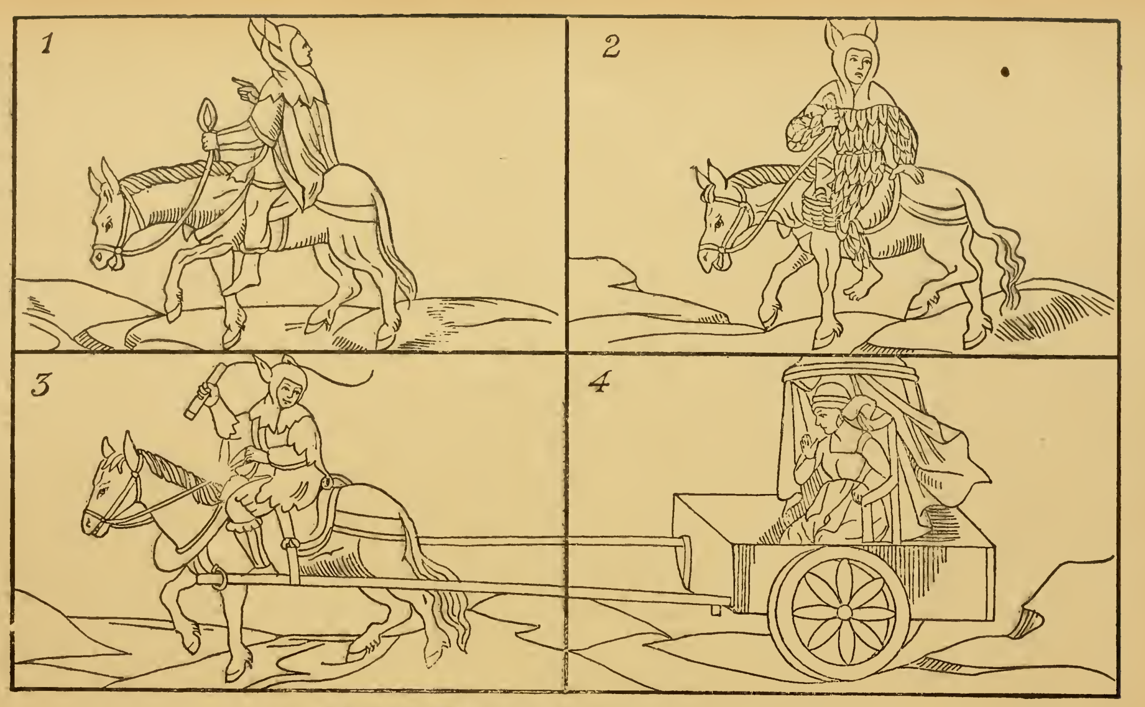
La syphilis — cette peste d'amour qui fit rage sous la Renaissance — a eu ses peintres et ses poètes. Aucun cependant n'a eu tant de verve caustique pour glorifier la méchante déesse, que le graveur des *bois* du *Triomphe*, que le satiriste qui accompagna ces dessins de strophes caustiques.

Nous avons la bonne fortune de publier aujourd'hui les trente-deux planches de ce document, qui date de 1539 et qui fut réimprimé il y a trente ans, à un nombre restreint d'exemplaires, par M. de Montaiglon.

Ce Triomphe fut une véritable mascarade expliquée et commentée par des huitains qui malheureusement ne peuvent trouver place ici, car il faudrait ajouter un glossaire à ce chapitre pour comprendre la saveur et la finesse de cette poésie très spéciale.

Le document qui nous est parvenu est donc l'image fidèle de ce défilé, de cette *montre*, faite on ne sait pour quelle circonstance, ni par quelle confrérie, mais qui eut pour théâtre la grande ville de Lyon. M. de Montaiglon compare avec raison le Triomphe à la fameuse *Chevauchée de l'Ane* restée célèbre dans les fastes lyonnaises de 1578.

Nos lecteurs pourront se convaincre avec quel humour et quel sens précis de la réalité les auteurs de la mascarade avaient organisé leur cavalcade. En tête, le héraut, monté sur l'âne — l'animal obligatoire de tout cortège burlesque; il chevauche à rebours



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle

(XVIe SIÈCLE)

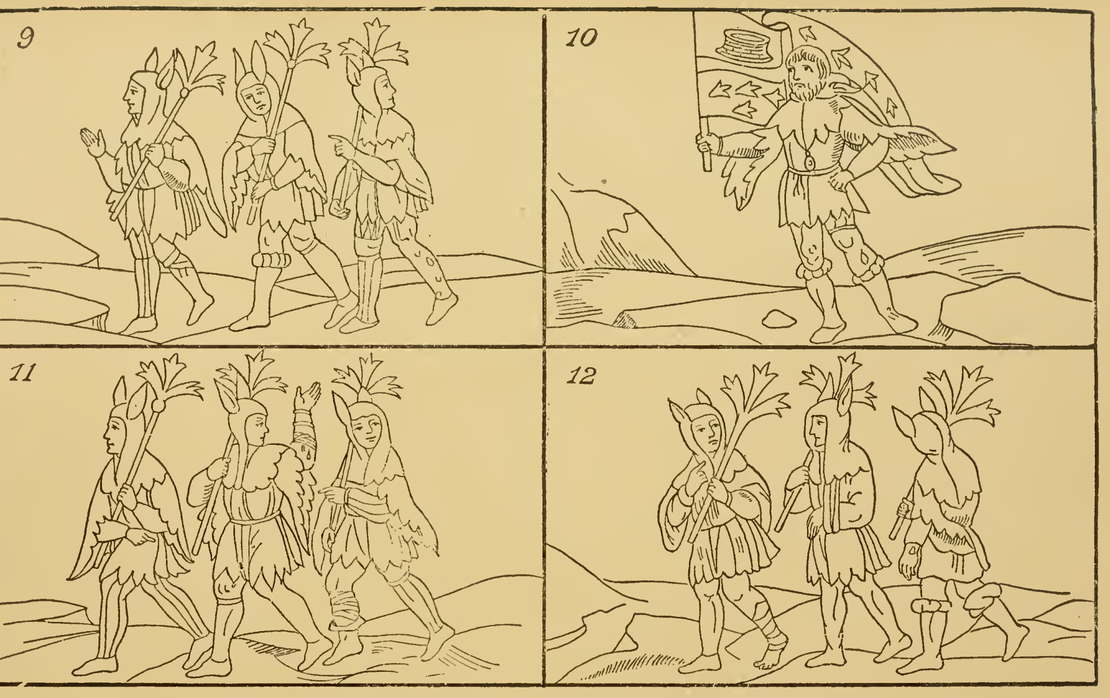
1, le Hérault. — 2, le Seigneur de Verdure. — 3, Le Malheur. — 4, la Gorre de Rouen.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle (*suite*)

(XVI[e] SIÈCLE)

5, les Tambourins et Fiffre. — 6, le Capitaine. — 7, le 1[er] Ranc. — 8, le II[e] Ranc.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle (*suite*)

(XVIe SIÈCLE)

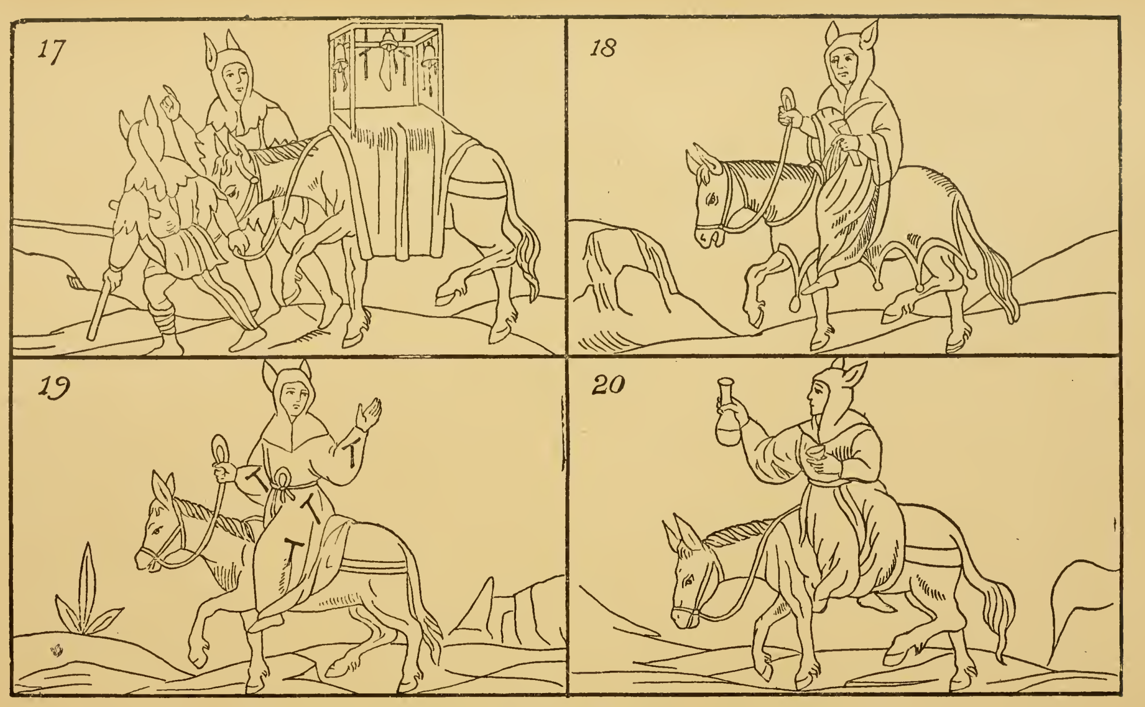
9, le IIIe Ranc. — 10, le Porte-Enseigne. — 11, le IVe Ranc. — 12, le Ve Ranc.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle *(suite)*

(XVIe SIÈCLE)

13, le VIe Ranc. — 14, les premiers Poursuyvans. — 15, le Scelleur. — 16, les Jacques.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle *(suite)*

(XVIe SIÈCLE)

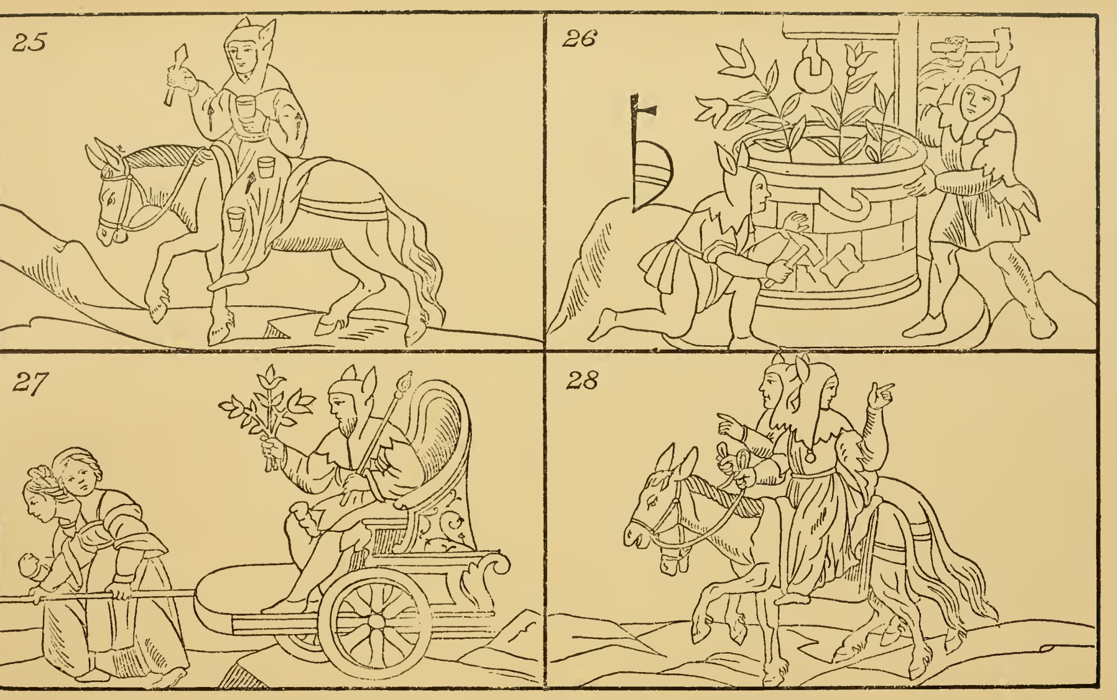
17, la Chancellerie. — 18, le Chancelier. — 19, la Diette. — 20, la Goutte.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle *(suite)*

(XVIe SIÈCLE)

21, les Boucs. — 22, Vénus. — 23, Volupté. — 24, Cupidon.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle (*suite*)

(XVIe SIÈCLE)

25, Souvenir amoureux. — 26, les Larrons clandestins. — 27, le Seigneur. — 28, les Refondeurs.



Le Triomphe de haulte et puissante Dame Verolle *(suite)*

(XVIe SIÈCLE)

29, les Faiseurs de nouveau cuyr. — 30, les Conducteurs. — 31, Dame Vérolle. — 32, le Bagaige.

(c'était la peine qu'on infligeait en Italie aux adultères, de se promener par la ville, à califourchon sur un âne, la face du cavalier vers la croupe de l'animal) ; de plus le héraut, comme tous les personnages de la cavalcade, est coiffé du capuchon de fou.

Le seigneur de verdure est vêtu de feuilles imbriquées : on ne le *prend pas sans vert.*

Le *Malheur* conduit le carrosse de la *Gorre* de Rouen (gorre = syphilis), car Rouen avait une triste réputation :

Sur toutes les villes de renom
Où l'on tient d'amour bonne guyse,
Midieux Rouen porte le nom
De veroller marchandise.

Suivent les tambourins et le fifre, puis le capitaine des gens de pied, fort mal en point celui-là, avec sa jambe enveloppée de bandages.

Quant aux soldats des trois rangs, ils ne sont guère mieux hypothéqués; ils sont vraisemblablement atteints de gommes et d'ulcères; l'un d'eux a son bras en écharpe; un autre s'appuie sur une courte béquille. Après le porte-enseigne, intéressant au point de vue héraldique, marchent les trois autres rangs de soldats : ils valent les premiers, « vérollés très précieux, bien emplâtrés, au bras la bande..., » armée d'élite de la toute-puissante souveraine, haute dame vérole.

Les poursuivants sont les bénéficiers de la cour — bénéficiers de douleurs et non de revenus. Ils sont suivis du cortège de la chancellerie; les *Jacques* (les laquais) courbés, marchant à l'aide de cannes et de béquilles, retenues elles-mêmes par des courroies; leurs jambes sont rongées d'ulcères; le *trésor de la chancellerie*, — trésor de potences et de gibets; enfin le *chancelier* dans sa grande robe.

Le *Souvenir amoureux* tient dans la droite une spatule, dans la gauche un pot d'onguent; sa robe est brodée de pots et de spatules; la *Goutte* au contraire porte des béquilles comme armoirie; la *Diète* marche derrière eux.

Puis c'est le char de Vénus, attelé de boucs; celui de la Volupté et de Cupidon (ce dernier bois n'est certainement pas du même graveur que les précédents).

Les *larrons clandestins*, ce sont les séducteurs qui, autour du puits d'amour, cueillent des fleurs empoisonnées. Le *seigneur* du lieu est conduit par de vieilles femmes précédant le char de la reine, *dame Vérolle* (le graveur ayant omis de renverser son dessin, celui-ci est venu à l'opposé des autres).

Enfin la cavalcade est close par le *Bagage*, troupe d'éclopés, pourvus de béguins, de bandes, de mentonnières, de fronteaux, d'emplâtres et de béquilles.

De ce Triomphe ici est le bagage
(Comme on peult veoir) accoustré pauvrement.
Garde toy bien d'en estre, sy es sage,
Sy à jamais ne veux souffrir tourment :.
Car ceulx, à qui oste l'entendement
Venus l'infecte, et les réduict à elle,
Comunément sont de notre sequelle,
Submiz (soumis) à mal et privez de plaisir :
Parquoy ne dois suyvre Deesse telle
Si de sain vivre as vouloir et desir.

Les Aveugles dans l'Art

Notre éminent confrère, le Dr Paul Richer, a publié, dans son beau volume *l'Art et la Médecine*, un chapitre fort documenté sur les aveugles dans l'art. On y trouve, joint à l'interprétation clinique des documents iconographiques, ce sens de l'esthétique dont cet artiste a si souvent fait preuve.

Toutefois, il ne lui était point loisible de reproduire tous les documents iconographiques concernant les aveugles. Ce n'est point, alors, un chapitre de son volume qu'il aurait dû y consacrer, mais un livre tout entier. Ces documents sont nombreux en effet, et justifient pour la plupart le souci qu'ont les artistes de tous les temps et de tous les pays de faire œuvre belle, parce que conforme à la vérité. L'expression de la douleur, physique ou morale, est encore de la beauté, à condition qu'elle soit sincère.

Nous n'avons point, à notre tour, la prétention d'être complet. Cependant il nous a paru intéressant de nous arrêter un instant sur quelques toiles ou quelques marbres consacrés aux aveugles, et dont quelques-uns sont peu connus.

Un fait est à noter : c'est que la plupart des sujets traités par les artistes sont des amaurotiques qui marchent, « seuls, la canne en avant, tout d'une pièce, l'œil sans regard dirigé en haut, avec une assurance et une connaissance du chemin qui étonnent le passant ». Ce type a été admirablement traduit par Pighlein, dont la jeune aveugle est campée dans une attitude d'une vérité frappante. C'est bien là le cas de cécité invétérée, dont parle Paul Richer ; l'infirme tend la tête vers la lumière comme si, en approchant de la source lumineuse, elle pouvait faire pénétrer quelques rayons à ses yeux indifférents. En outre, cette attitude présente un caractère de douloureuse résignation qui ajoute à la mélancolie du tableau.



Pighlein. — L'Aveugle.

Nous retrouvons dans la toile de Dyckmans, — le Gérard Dow de la Belgique, — le même caractère de vérité. Son mendiant aveugle, tendant le chapeau aux fidèles qui sortent de l'église, est un amaurotique, de naissance, très probablement. A coup sûr, ce n'est point un simulateur. Ses paupières fermées, sa tête relevée ne sont point non plus celles d'un vieillard atteint par la cataracte,



Dyckmans. — Le Mendiant aveugle.

car dans ce cas il présenterait de la photophobie, baisserait la tête, et se couvrirait les yeux du rebord de son chapeau. Au reste, ce type photophobique, si fréquent cependant, ne semble pas avoir souvent tenté les artistes. Presque tous ont traité des amblyopiques ou des amaurotiques.

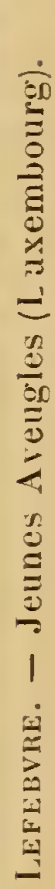
L'Aveugle et le Paralytique du Luxembourg s'inspire de la même esthétique. Sujet médical par excellence. Constatons cependant que le vieux paralytique est mieux traité, mieux venu que le jeune

aveugle. Celui-ci est obligé de porter son compagnon *en paquet*, la paraplégie du vieillard l'empêchant de s'installer à califourchon



TURCAN. — L'Aveugle et le Paralytique (Luxembourg).

sur le dos du jeune homme. Aussi le paralytique s'accole-t-il étroitement à son porteur. De la main droite, il se cramponne à



LEFEBVRE. — Jeunes Aveugles (Luxembourg).



Marlet. — Troubadours du xixe siècle.

l'épaule. Aussi quelle force dans cette main et son avant-bras gonflés de veines, quelle énergie vigoureuse contrastant avec la flaccidité des jambes impuissantes ! De l'autre main étendue comme une barre de gouvernail, il guide l'aveugle; cette fois, point de force dans la main; c'est par pressions légères que le vieillard



Carle Vernet. — Les Aveugles.

opère, car évidemment la paralysie a frappé sa circonvolution frontale et le vieux est aphasique.

L'aveugle n'a point l'attitude que nous avons détaillée dans les toiles de Pighlein et de Dyckmans. Cela tient à ce qu'il a une charge sur le dos et qu'en conséquence il ne peut marcher, comme l'aveugle de Pighlein, redressé, cambré pour ainsi dire, le cou rigide et tendu. Ce n'est que dans ses yeux éteints, dans l'effarement inquiet de son visage que l'on peut reconnaître la cécité qui l'accable.

Quoi qu'il en soit, ce groupe de Turcan, au Luxembourg, est un des

plus beaux échantillons d'iconographie médicale tant par la vérité des attitudes que par l'indéfinissable sentiment de pitié qui s'en dégage.

Les *Jeunes Aveugles*, de H. Lefebvre, également au Luxembourg, constituent un ensemble remarquable digne de figurer dans une collection médicale. Il s'agit, cette fois, de jeunes filles, aveugles congénitales, élevées dans un orphelinat. Les unes ont la tête baissée, une autre fixe au contraire la lumière ; une d'elles chante, en s'accompagnant d'un instrument à cordes. On sait combien le sens musical est développé chez les aveugles. Leur faculté de perception sensorielle s'est reportée presque tout entière sur l'ouïe et le toucher. Beaucoup d'aveugles sont des musiciens de premier ordre. C'est ainsi qu'à l'école Braille, les élèves exécutent magistralement des cantates de Saint-Saëns et de Th. Dubois, et qu'un bon nombre sont des pianistes, au moins égaux aux lauréats du Conservatoire.

Dans ses *Curiosités de la Médecine*, Cabanès rapporte l'opinion d'un célèbre oculiste de Lausanne, le Dr Dufour, préoccupé des professions accessibles aux aveugles-nés. Dufour affirme qu'ils pourraient très bien être embarqués à bord des transatlantiques comme pilotes. Cette assertion peut paraître paradoxale; Dufour l'explique en disant que seuls des aveugles-nés sont capables, par temps de brouillard de percevoir le bruit d'un navire en marche à une grande distance. Ainsi pourraient-ils éviter des catastrophes comme celle où sombra la *Bourgogne*.

Cet instinct musical des aveugles, nombre d'artistes l'ont traduit, voire des caricaturistes, voire des compositeurs d'opéras-bouffes, comme Offenbach.

En caricature, — caricature transcrite et peu déformée, — nous trouvons l'intéressant cortège des troubadours du dix-neuvième siècle, par Marlet. Cortège lamentablement pittoresque des déchets de l'humanité : aveugles, fous, musiciens amputés constituent cet orchestre cacophonique, digne de charmer les pensionnaires de Bicêtre.

Carle Vernet, moins fantaisiste et plus humain, a campé deux mendiants aveugles d'un réalisme saisissant ; le chanteur, notamment, plus encore que le joueur de clarinette, donne une impression de profonde misère physiologique.

Une autre fois, Marlet nous montre la famille de l'aveugle : inutile d'insister sur la description du tableau qui, suivant le cli-



MARLET. — Les Aveugles.

ché, est parlant. En raclant son violon, le malheureux quête le pain de sa femme et de ses mioches. Point n'est besoin d'y voir clair pour faire des enfants. L'aveugle de Marlet, un embrasé malgré son infirmité, s'en est offert trois. La nuit, tous les chats sont gris.



Œdipe, cette lamentable victime de l'implacable destin, a tenté

Hugues. — Œdipe à Colone.

souvent la plume du poète, le pinceau du peintre, le ciseau du sculpteur.

De tous les dramaturges, c'est l'ancêtre, c'est Sophocle qui a le mieux traduit le désespoir du criminel malgré lui ; de tous les

acteurs, nul mieux que Mounet-Sully n'a évoqué la terrible légende du père se crevant lui même les yeux. Qui n'a pas vu, Mounet-Sully descendre les degrés du palais, la face ensanglantée,



BODENHAUSEN. — Œdipe.

les orbites horribles, se guidant de ses mains projetées en avant, a certainement manqué une des scènes les plus poignantes de l'art dramatique de tous les temps et de tous les pays.

Les artistes, peintres ou sculpteurs, nous ont montré Œdipe, non pas à l'instant même de son inutile sacrifice, mais lorsqu'il

vient, conduit par sa fille Antigone, chercher en Attique le repos suprême. Le sculpteur Jean Hugues l'a campé, affaissé sur un banc, la tête inclinée sur la poitrine, le buste amaigri, les bras émaciés.



REYNOLDS. — Portrait de myope.

Contre lui, la douce Antigone se presse, murmurant à son oreille la douce consolation de son amour filial.

Puis voici un portrait dû au peintre anglais Reynolds, que nous avons tout lieu de croire peu connu. Il pourrait entrer dans la collection, non plus des aveugles, mais des myopes dans l'art. Comme tous les sujets à vue courte, celui de Reynods tient son livre tout près de ses yeux ; il lit, comme dit le peuple, avec le bout de son

nez ; en outre, ainsi que la plupart des myopes, il lit d'un seul œil, soit par astigmatisme, soit par habitude vicieuse, soit parce que réellement il n'existe point de parallélisme d'accommodation dans chaque œil.

L'estampe valait d'être reproduite. D'abord pour sa réelle valeur artistique, puis parce que les documents iconographiques n'abondent pas sur cette infirmité, pourtant si fréquente.



Il s'en faut que la série soit épuisée. C'est qu'en effet, les aveugles, autrefois beaucoup plus nombreux qu'aujourd'hui, ont toujours excité tant de pitoyable commisération qu'ils offraient aux artistes des sujets intéressants et captivants.

C'est ainsi que Raphaël, dans cette formidable fresque vaticane qui s'appelle l'*Incendie du Bourg*, a, le premier peut-être, évoqué l'épisode de l'Aveugle et du Paralytique, que le sculpteur Turcan a si magistralement traité dans son groupe du Luxembourg. Mais il convient de rendre à César ce qui lui appartient. Si on rapproche l'œuvre de Turcan de celle de Raphaël, on devra considérer la première comme une réplique de la seconde. Mêmes attitudes, même mouvement, dans *l'attelage* des deux infirmes. Cependant Raphaël n'a pas hésité à placer le paralytique à califourchon sur le dos de son porteur, tandis que Turcan, serrant de plus près la vérité clinique, l'y place comme un fardeau inerte, un poids mort.

En outre l'aveugle, dans le fardeau de Raphaël, est guidé non plus par le vieillard qui le dirige par des pressions de la main, mais par un enfant qui marche à leurs côtés. Toutefois, le mouvement du bras est identique, avec sa musculature saillante, inférieure cependant à celle des épaules et des biceps de l'aveugle, taillé en athlète. La fresque de Raphaël est si grande et comprend tant de personnages, qu'on ne peut guère l'étudier que par morceaux ; aussi cet épisode du sauvetage des incendiés passe-t-il souvent inaperçu de ceux qui admirent ce magnifique chef-d'œuvre. On sait que l'ensemble de la toile était destiné à

l'apothéose du pape Léon IV qui, des marches de Saint-Pierre éteint l'immense incendie par l'élévation de la croix pastorale.

Raphael. — L'Incendie du bourg (Détail).



Au musée national de Naples, se trouve une toile de Schedone, intitulée la *Charité Chrétienne*, dont un des personnages figure un

aveugle aux yeux blancs, largement ouverts. Ce type d'amaurotique n'a pas été souvent traité par les artistes, qui lui préfèrent le type de l'aveugle aux paupières presque closes. Aussi l'aveugle

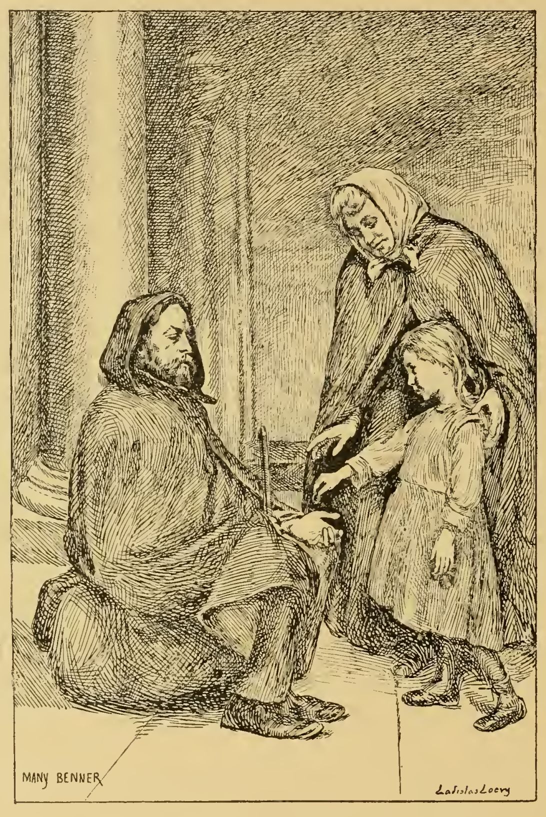


SCHEDONE. — La Charité chrétienne (Musée de Naples).

de Schedone donne-t-il plus une impression de réalisme douloureux que la plupart de ses congénères portraiturés par les artistes. Ces globes oculaires, vides de regard, et semblant implorer la douceur d'un rayon lumineux, ne sont peut-être pas d'une exactitude clinique irréprochable, mais donnent au personnage une

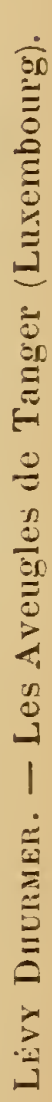
facture romantique, — et pourtant le tableau date du commencement du dix-septième siècle.

C'est le même sujet qu'a traité un moderne, Many Benner, dont



Many Benner. — La Charité (Salon de 1903).

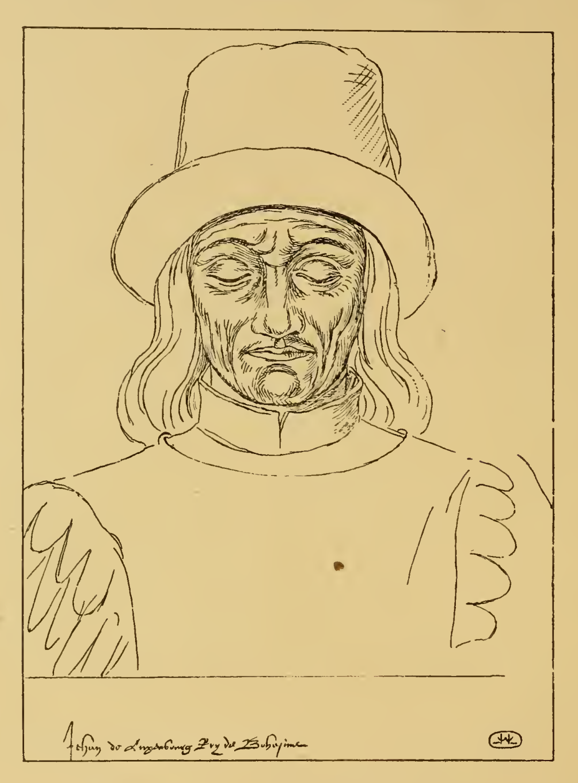
le tableau *la Charité*, figura au Salon de 1903. L'aveugle est dans son attitude classique, la tête droite, indifférent au monde ambiant qu'il ignore désormais, et tendant sa large main à l'aumône charitable. Cette scène, sobre et touchante, renferme une bonne leçon de solidarité, car se sont des humbles, cette femme et cette enfant,



Lévy Dhurmer. — Les Aveugles de Tanger (Luxembourg).

qui s'approchent du malheureux pour lui donner un sou. Mais — les médecins ne l'ignorent pas — n'est-ce pas souvent chez les pauvres gens qu'on rencontre le meilleur esprit de charité et de fraternité?

Ne quittons point les modernes sans nous arrêter à l'extraordi-



Jean l'Aveugle, roi de Bohême (Recueil d'Arras).

naire toile de Lévy Dhurmer (au Luxembourg), dont il est bon d'éloigner les femmes enceintes et les jeunes filles nerveuses Les *Aveugles de Tanger*, s'ils sont traités avec une maîtrise remarquable, sont assurément d'une laideur repoussante. Celui de gauche, notamment (homme ou femme ?) au visage couvert de pustules (lèpre ou syphilis ?) est un triste échantillon d'humanité suppu-

rante. Les deux autres, pour être moins hideux, n'en sont pas moins de lamentables déchets. Sans doute doit-on les considérer comme atteints de cette cécité spéciale aux pays chauds et très ensoleillés, décrits par les médecins militaires, et affectant un caractère épidémique très net. (Dr A. Piéchaud.)

Tout autre est le portrait de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, dont on a, il y a peu de temps, inauguré la statue. Pour le représenter en effigie ressemblante, il a fallu faire de nombreuses recherches : les documents manquent, en effet, sur ce prince qui mourut aveugle à la bataille de Crécy en 1346. Cependant, on a découvert dans le Recueil d'Arras un dessin qui a permis au sculpteur de statufier son sujet. C'est ce dessin que nous reproduisons ici. Ce ne fut point un prince banal que ce batailleur qui se promena à travers l'Europe, guerroyant contre les uns et les autres, devenant aveugle, mais continuant toutefois sa vie d'aventures et de batailles, et venant à Crécy mourir en preux chevalier. Les historiens ont dit de lui qu'il fut un héros, mais non un bon roi, ce qui est plus difficile. Quoiqu'il en soit, il aurait pu, comme le valeureux comte de Fontanes, servir d'exemple à Bossuet affirmant, contre toute vérité, qu'une âme guerrière est maîtresse du corps qu'elle anime. Le roi de Bohême, comme le comte de Fontanes, furent de rares exceptions à cette loi que le moral est toujours sous l'empire du physique.



Louis Braille.

A côté de l'aveugle belliqueux et héroïque, il nous plaît de placer l'aveugle philanthrope et ingénieux, Louis Braille, l'inventeur de l'écriture en relief et en points. C'était le fils d'un bourrelier : il eut le malheur, en jouant dans l'atelier de son père, de se crever

l'œil avec un tranchet. Par ophtalmie sympathique, il perdit totalement la vue. Il entra alors à l'Institution des Jeunes Aveugles, y apprit l'écriture de Valentin Haüy, et la perfectionna. Le principe de sa méthode devenue classique est fort simple : avec des combinaisons diverses de nombre et de position de dix points saillants placés sur deux lignes perpendiculaires, il a obtenu tous les signes nécessaires pour reproduire les lettres de l'alphabet des voyants, les accents, la ponctuation, les chiffres, la musique. Procédé d'une simplicité remarquable — encore fallait-il le trouver.



Voici enfin quelques estampes d'un caractère plus anecdotique que documentaire, touchant les aveugles. C'est d'abord l'*Aveugle*, de Bouchardon, tiré des *Cris de Paris*, et qui est intéressant par le costume d'uniforme des Quinze-Vingts. On voit aussi par cette estampe que les pensionnaires de cette maison avaient le droit de mendier.

Puis c'est le *Pauvre Aveugle*, de Charlet, gravure à la manière noire, plus caricaturale que véridique, et les *Aveugles jouant au piquet*, de Marlet ; cette dernière estampe est amusante par l'attitude des personnages, leurs costumes et même leurs occupations, puisqu'on voit un jeune moutard évacuer tranquillement sa vessie, sans se soucier des éclaboussures dont il gratifie ses voisins. Quant aux deux joueurs, ils ne présentent guère les attitudes ni le facies des amaurotiques, et, n'était la légende de l'estampe, on ne se douterait guère de leur infirmité !



Dans le mode grave, signifions un *Jacob bénissant ses enfants*, de Rembrandt. Le vieillard, âgé de 147 ans, les prunelles déjà éteintes, bénit avant de mourir ses petits-enfants. Tableau pittoresque surtout par les costumes ne rappelant que de très loin les costumes juifs. Quant au moribond aveugle, il est correctement traité, sans plus.

Par contre, on ne saurait trop remarquer l'originalité des *Mendiants*, de M. Jean Dalbin, qui exposa sa toile au Salon de Lyon voici quelques années. Son adolescent, atteint de blépharoptose, probablement congénitale, est supérieurement traité. Son attitude est cliniquement exacte : la tête est relevée pour permettre au



BOUCHARDON. — Aveugle des Quinze-Vingts (*Cris de Paris*).

regard de filtrer à travers la fente étroite des paupières, et par suite les épaules ont pris une attitude vicieuse. Au reste, son infirmité s'accompagne de déformations thoraciques qui peuvent permettre de penser soit à la diathèse rhumatismale, soit à une hérédité syphilitique. Quoi qu'il en soit, M. Dalbin a très fidèlement interprété son modèle. C'est un des cas fort rares que nous ayons relevé de ptosis dans l'art.



CHARLET. — Le Pauvre Aveugle.



MARLET. — Aveugles jouant au piquet.



REMBRANDT. — Bénédiction de Jacob.



Jean Dalbin. — Mendiants (Salon de Lyon 1903).

Terminons enfin cette série par le fameux *Portrait du cardinal loucheur Thomas Sughirami*, de Raphaël. Ce n'est pas souvent que les peintres reproduisent fidèlement le strabisme de leurs modèles. Ils ont une tendance bien excusable à les flatter et à atténuer leurs fâcheuses tares. C'est ainsi que les portraitistes de Mirabeau



RAPHAEL. — Le Cardinal Thomas Sughirami.

ornent son visage de quelques grains de beauté qui prennent la place des nombreuses et profondes cicatrices varioliques dont son visage était orné.

Raphaël a traité le cardinal bigle d'après nature : son œil droit est atteint d'un strabisme fort net et nullement dissimulé, qui dépare le visage sévère et régulier du modèle. Si Raphaël ne l'a pas atténué, c'est sans doute qu'il avait à se venger du cardinal.

L'Interprétation de la Vue
à travers
les trois siècles derniers

(*Dessins d'après les Documents de la Collection de M. le Dr Bègue de Paris.*)

La vue est le premier des cinq sens « de nature », c'est celui que les poètes ont le plus chanté, abstraction faite du sixième, le sens de l'amour, qui tient une si grande place dans l'existence. C'est aussi celui qui a le plus prêté aux allégories symboliques. Tandis que les anatomistes s'ingéniaient à décrire l'appareil de la vision, que les physiologistes établissaient le rôle de la rétine et du nerf optique, que les philosophes dissertaient en longues hypothèses sur le mécanisme psychique de la sensation et de la perception visuelles, poètes et artistes, délaissant les sentiers arides de la science, traduisaient le plus clairement possible le rôle de la vue et son adaptation aux rapports de l'homme avec le monde extérieur. A ce titre, la vue est le sens le plus précieux, puisque, à lui seul, il permet de mesurer l'étendue, de saisir le contour des objets, de les situer dans l'espace.

Mais, et c'est le point sur lequel les artistes furent à peu près unanimes, la vue est surtout le sens de la beauté. Il a été donné à l'homme pour contempler les merveilles de la nature, à la femme pour se mirer, car, de son propre aveu, elle est le plus bel objet de l'univers.

Abraham Bosse, qui a consacré à chacun des cinq sens une planche curieuse, n'a point manqué d'établir cette opposition.



Bosse. — Les Cinq Sens : la Vue.



La Vue (gravure allemande du XVIIe siècle).

Tandis que l'homme, à l'aide d'un télescope, regarde le soleil en face, et en perçoit peut-être les taches de la surface, la coquette est assise devant son miroir ; elle se sourit à elle-même, admire l'effet de son collier de perles et de sa coiffure basse; la servante qui l'assiste, si elle veut conserver ses bonnes grâces, doit assurément l'accabler de compliments flatteurs et hyperboliques. Elle se soucie bien du soleil, la toute belle, qui sait la puissance de ses charmes et l'attrait de sa grâce. Mais la légende de l'estampe semble plutôt donner raison à l'astronome qu'à la coquette :

Il n'est rien de pareil sur la terre ou sur l'onde
Aux charmes que la vue a dans ses facultés,
Puisque c'est par les yeux qu'on voit tant de beautés
Et que l'astre du jour est l'œil de tout le monde.

Dans une gravure allemande anonyme de la même époque, c'est encore une superbe femme, au sein découvert, qui occupe le premier plan. Elle tient à la main l'inévitable miroir et dispose sa coiffure selon l'art. A ses côtés l'aigle aux serres puissantes, aux ailes largement empennées, symbolise la vue perçante : il fixe le soleil. Aux secondes places, différentes scènes rappelant des épisodes bibliques : Tobie rendant la vue à son père, Dieu montrant à Adam et Ève l'arbre dont ils ne devront point goûter le fruit défendu.

Une autre composition anonyme du dix-septième siècle nous montre une contemporaine d'Abraham Bosse occupée non à s'admirer soi-même, mais à fixer avec une longue-vue un point éloigné. Elle pourrait servir d'allégorie pour marchands de lorgnettes :

Par moy l'œil aperçoit avec ravissement
Le bel esmail des fleurs hors de la terre écloses
Et le roy des oiseaux contemple fixement
L'astre qui fait tout voir et qui voit toutes choses.

Ledit roy (l'aigle) se tient modestement derrière la majestueuse et opulente dame à la longue vue.

Par contre, deux autres estampes du dix-septième siècle nous ramènent aux éternelles coquettes, inséparables de leur miroir. L'une dessinée par un artiste anonyme se trouve parée à point

pour l'amour, l'éternel mobile féminin; l'autre, déjà sur le retour, constate avec désespoir « un mal qui la fait mourir ». Ce mal,



La Vue (composition anonyme du XVIIe siècle).

n'en doutez point, ce n'est autre que cheveux blancs et rides plus assassines que les mouches. A quoi bon dès lors ces parures

somptueuses, colliers et bijoux de prix qui masqueront difficilement l'irréparable outrage des ans ?



La Vue (composition anonyme du XVII[e] siècle).

Les artistes du dix-huitième siècle, dans leurs allégories sur la vue, s'inspirent des mêmes principes que ceux du dix-septième,

mais ils apportent plus de fantaisie, moins de majesté dans l'interprétation de ce sens. La mythologie, fort à la mode alors, fait



La Vue (dessin de Huret, gravure de Ragot, XVIIe siècle).

souvent les frais de ces compositions. Dans une gravure sans désignation d'auteur ni de graveur, et portant comme toute signa-

ture : Bonnart, imprimeur, c'est la nymphe Io, fuyant Argus figuré



La Vue (Bonnart, imprimeur, XVIIIe siècle).

par un paon et se mettant sous la protection de Jupiter figuré par un aigle ; cette pauvre nymphe, suivant la légende, avait été mise

par sa propre mère sous la garde du terrible Argus, qui possédait cent yeux, dont cinquante étaient toujours ouverts; mais il n'est geôlier qui ne se laisse séduire, et ce fut le cas de celui-ci qui s'endormit aux accents divins d'une flûte de Pan. Jupiter, qui voulait du bien à Io, en profita pour couper la tête d'Argus (d'autres disent que ce fut Mercure); et Junon sema ses cent yeux sur



La Vue (composition anonyme du XVIIIe siècle).

la queue du paon, qui devint l'oiseau préféré de l'autoritaire déesse. C'est cet épisode que rappelle la gravure reproduite ici; aux pieds de la nymphe, la flûte enchantée, et l'inévitable longue-vue.

La gravure d'Adeline (Pierre II, comme on l'appelait pour le distinguer de son grand-père Pierre Ier) est traitée avec beaucoup de délicatesse et de poésie. Cette fois, plus de fade mythologie, mais encore la mièverie des petits maîtres, où excellaient Watteau et Lancret. Le paysage qui sert de fond est ravissant et

la perspective bien ménagée. Au premier plan, un clair ruisseau assez clair pour que chacun s'y mire : la bergère, à la houlette enrubannée; les personnages accoudés au parapet rustique, jusqu'à l'âne et au chien; de fort mauvais vers accompagnent la gravure, c'est de rigueur.



Au dix-neuvième siècle, l'esprit reprend ses droits sur la poésie et le symbole. On a déboulonné le symbolisme, la mythologie et autres fadaises; le souffle de Voltaire et de la Révolution les a balayés. Aussi est-ce caricaturalement que les artistes interpréteront la vue. Engelmann met en scène une marchande de lunettes, courtisée par un superbe militaire, lequel jette un regard plongeant dans l'entre-bâillement du corsage; un distrait qui se cogne la tête à une croix, pourtant bien visible; dans le fond, un aveugle conduit par son chien; sur le dôme d'une maison, un appareil de Chappe pour télégraphie optique.

Daumier aborde franchement la note caricaturale. Quel couple superbe que ce bourgeois crétin et sa compagne contemplant avec une joie naïve le croissant d'argent qui surplombe les tours de Notre-Dame ! ce n'est pas, ainsi que disait Musset,

> Dans la nuit brune
> La lune
> Comme un point sur un i,

mais ce sont les cornes emblématiques du conjungo que cette brave femme, en dépit de son œil de batracien et de son nez pointu, fait porter à son époux candide et souriant.

Enfin, terminons la série par la reproduction d'une estampe moderne due à Detouche.

L'artiste a interprété son sujet, la vue, en nous montrant tout simplement une Parisienne en corset devant son miroir, avec son griffon comme unique témoin de ses charmes opulents.

Et c'est bien la meilleure manière, — pour un artiste, s'entend, — de concevoir le rôle du premier des sens, de la vue.



La Vue (Composition et gravure d'Adeline, XVIIIe siècle).



ENGELMANN. — La Vue.



DAUMIER. — Les Cinq Sens : la Vue.

Pas besoin de nymphes, d'Argus, de télescopes ni d'appareils Chappe pour symboliser cette fonction si simple et si nécessaire : la meilleure façon de remercier la nature de nous avoir dotés de



H. DETOUCHE. — La Vue.

deux yeux, c'est de nous en servir pour contempler les belles choses et surtout les belles femmes — pour faire œuvre d'art, aussi... Mais ce n'est point du ressort de tout le monde.

Blessés et Avariés

La grande chirurgie date d'hier. Elle constitue, pour parler le langage symbolique des poètes, un des plus beaux fleurons de la couronne du dix-neuvième siècle. C'est à la double découverte de l'antisepsie et de l'anesthésie qu'elle doit ses prodigieux progrès : elle a plus avancé en cinquante ans que pendant de longs et nombreux siècles.

Toutefois, surtout dans l'antiquité, la chirurgie fut moins rudimentaire qu'on serait porté à le croire. Le livre de Celse nous renseigne très exactement à ce sujet : taille, cure radicale des hernies, amputation des membres, rhinoplastie, etc., sont fort bien décrits par le praticien-écrivain. Par contre, il nous reste fort peu de documents figurés se rapportant à l'ancienne chirurgie. Cela tient à ce que, ainsi que le dit Paul Richer, l'antiquité se refusait à peindre la maladie.

A part l'interprétation de quelques légendes homériques, *Achille*, *Philoctète*, etc., on trouve peu de peintures ou de statues se rapportant à ce sujet. Un bas-relief de la colonne Trajane montre un infirmier bandant la cuisse d'un soldat; une coupe du musée de Berlin est consacrée à *Patrocle blessé pansé par Achille*.

Le document le plus curieux est une peinture murale de Pompéi, aujourd'hui au musée national de Naples, figurant *Énée recevant les soins d'un chirurgien*. Le chirurgien Japis est occupé à retirer de la plaie le fer qui s'est brisé et dont une partie est demeurée dans les chairs. Virgile raconte que cet excellent chirurgien sut guérir la blessure immédiatement, grâce à un remède précieux apporté par Vénus à son fils. Piètre mérite du guérisseur. Le plus amusant

dans cette fresque, c'est outre l'arrivée de Vénus, le regard plein de rage furieuse que le héros troyen lance à ses ennemis. Par contre, comme le remarque Paul Richer, le chirurgien est très exactement campé : un genou en terre, il soutient d'un geste



Chirurgien pansant la blessure d'Énée (peinture murale de Pompéi).

très naturel la cuisse du guerrier avec sa main gauche, pendant que sa main droite conduit la pince dans la plaie. La tête attentive et légèrement penchée achève de donner à la figure du disciple d'Esculape une expression réfléchie, bien en rapport avec le caractère du personnage (1).

(1) Paul Richer, *l'Art et la Médecine*, p. 387.



L'Enfant à l'épine (Florence, Galerie des Offices).



Satyre retirant une épine du pied d'un faune (Rome, Vatican).

Si les documents médico-iconographiques de l'antiquité sont



La Femme à l'épine (Tanagra, collect. partic.).

rares, par contre, on en trouve de nombreux consacrés à des scènes para-médicales, telles que l'*épine du pied*.

C'est un sujet qui a été traité par les sculpteurs anciens à plusieurs reprises, et avec un rare bonheur d'exécution. Artistes, ils ont vu un joli et gracieux mouvement dans le geste de l'enfant, arrachant de sa plante la fâcheuse épine qui s'est enfoncée pendant une course folle à travers la prairie. L'inclinaison du tronc et de la tête, dans le marbre de Florence, sont d'un rendu très exact et l'ensemble constitue un petit chef-d'œuvre antique. Le groupe du Vatican, *Satyre retirant une épine du pied d'un faune*, n'est pas moins intéressant. Il constitue, tout d'abord, un tour de force d'équilibre ; l'énorme masse du faune ne repose que par trois points, et la jambe, qu'il présente au satyre, s'appuie avec une légèreté gracieuse sur les mains de l'opérateur qui ne paraissent point en supporter le poids. Ce chirurgien d'aventure, au reste, est fort bien campé : dans la crainte d'une maladresse, il s'est rapproché le plus possible du champ opératoire, afin d'y mieux voir, ce qui ne l'empêche pas de torturer son client, si l'on en juge par la grimace de celui-ci.

Autrement adroit est le chirurgien du délicieux groupe de Tanagra, *la Femme à l'épine*. Sa main gauche soutient sans effort le cou-de-pied ; du pouce droit, il déprime les chairs pour faire saillir l'épine ; la femme, svelte et de lignes délicates et harmonieuses, sourit, la tête penchée, à l'opérateur : l'ensemble est bien représentatif de l'esthétique grecque, où tout est grâce, beauté, où la douleur même s'éclaire d'un sourire.



Les artistes de la Renaissance et ceux des temps modernes ont une philosophie moins souriante, mais sacrifient davantage à la vérité. Voici, par exemple, un dessin très peu connu, croyons-nous, du peintre Barbieri, dit Le Guerchin (autrement dit le Loucheur). La légende porte : *Une opération chirurgicale*. Il ne s'agit point, comme on serait tenté de le croire, d'une ligature artérielle, puisqu'à l'époque du peintre la circulation du sang était encore inconnue. D'autre part, il est incontestable que le chirurgien opère sur une région tuméfiée, car, normalement, au pli du coude, on n'observe pas cette voussure des chairs marquée sur le dessin ;

on peut donc conclure : ouverture d'un phlegmon. Le dessin est remarquablement exécuté : la main du chirurgien est ferme et tient correctement le scalpel ; l'opéré, soutenu par l'aide (l'apprenti)



LE GUERCHIN. — Une Opération chirurgicale.

souffre courageusement, et son corps amaigri, ses côtes saillantes, témoignent de son mauvais état général.

Contemporain du Guerchin, Simon Vouet a peint une *Carie osseuse*, qui, comme tous les tableaux de cet artiste trop fécond, témoigne de quelque négligence dans l'exécution, mais n'en est

pas moins curieuse, au point de vue qui nous occupe. La malade est dans une position assez difficile : elle ne veut point voir sa pauvre jambe, devenue le siège d'un mal douloureux et fort laid ; aussi s'est-elle soulevée sur son séant et détourne-t-elle un visage éploré et fort beau toutefois. Ainsi présentée, la jambe malade est en raccourci, ce qui n'est point d'un heureux effet, ni sans doute d'une exactitude parfaite. Le chirurgien se penche, attentif, sur



SIMON VOUET. — La Carie osseuse.

les deux plaies : il vient de les sonder et son regard inquiet laisse deviner un fâcheux pronostic. Et, détail peu ragoûtant, l'aide se bouche le nez...

Passons rapidement sur les fameuses opérations de tête des Brouwer et autres artistes, que nous avons déjà reproduites, et arrivons aux temps modernes. La chirurgie y trouve de nombreux iconographes. Nos lecteurs connaissent leurs tableaux : c'est Péan, c'est Verneuil, croqués dans leurs occupations professionnelles.

La toile de Gautherot, rappelant la légère blessure de l'empe-



Gautherot. — Napoléon blessé devant Ratisbonne (Versailles).

reur à Ratisbonne, fixe un point d'histoire intéressant. On sait, en effet, que Napoléon passa à travers la mitraille de toutes les batailles sans être touché qu'une seule fois : et combien légère-



MONTEVERDE. — La Vaccine (Palais Blanc, Gênes).

ment ! Une balle morte vint, en avril 1810, à Ratisbonne, frapper son pied. Le baron Larrey lui fit un pansement sommaire et l'empereur remonta à cheval, sans plus se soucier de sa contusion qui n'eut au reste aucune suite. La balle qui pouvait le tuer ne fut jamais fondue. Cette scène fut l'occasion pour Gautherot d'une toile, aujourd'hui au musée de Versailles, — où le conventionnel

et le *chiqué* tiennent une large part. Toutefois le mouvement de l'empereur prêt à remonter à cheval est bien enlevé.

Parmi les artistes contemporains qui ont apporté à l'art médical leur tribut de reconnaissance, il faut mentionner tout spécialement Monteverde, le statuaire italien qui a consacré à Jenner un groupe admirablement traité. Ce groupe figura à l'Exposition de 1878, où il remporta une médaille d'honneur. Les détails sont traités avec une précision digne d'éloges ; l'attitude de l'enfant, notamment, est fort bien conçue : le thorax incurvé, maintenu contre l'opérateur, les jambes allongées, l'une reposant sur la face externe, sont d'une scrupuleuse exactitude ; Jenner, en culotte et souliers à boucle, inocule lentement et avec soin le petit sujet ; sa face est grave, son front soucieux... Son expérience ne doit-elle pas bouleverser le monde ?

Au lendemain de la fausse épidémie de variole, il est d'actualité de reproduire ce chef-d'œuvre de Monteverde...



Les avariés, eux aussi, ont eu leurs nombreux iconographes. Nous n'en retiendrons qu'un pour aujourd'hui, mais le document vaut qu'on s'y arrête. Il est signé Jean Stradanus et porte comme inscription :

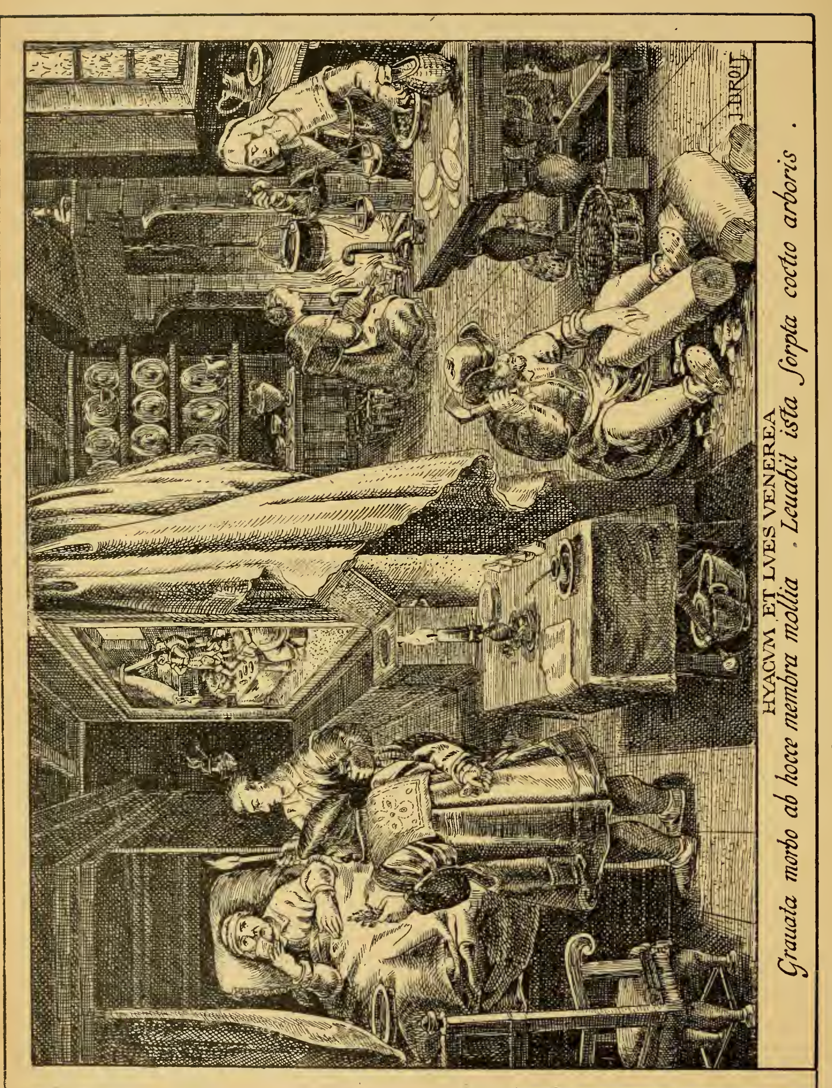
Hyacum et lues venerea.
Gravata morbo ab hocce membra mollia
Levabit ista sorpta coctio arboris.

Autrement dit : « Corruption vénérienne ».

« Par l'absorption de cette décoction d'arbre, on soulage les membres attaqués par la maladie. »

Il s'agit, en l'espèce, du gaiac, réputé pendant longtemps comme le meilleur des antisyphilitiques.

Dans ses *Indiscrétions de l'Histoire*, tome II, Cabanès discute les divers procédés empiriques mis en usage contre l'avarie aux siècles passés; il montre que ces procédés, aussi nombreux que charlatanesques, se disputaient la faveur du public, grâce à une réclame



Stradanus. — Contre l'avarie (Bibl. Nat.).

éhontée. C'est à une de ces médications soi-disant souveraines qu'est consacrée la planche de Stradanus.

C'est d'abord la préparation du remède : on concasse le bois, on le pèse, on en fait une infusion, puis on la porte au malheureux avarié, couché dans son lit. Un personnage (le médecin ?) lui présente une fleur (la fleur de l'arbre bienfaisant ?) cependant que derrière lui, il dissimule un bizarre instrument.

A côté de la chaise percée et au-dessus de la banquette, un grand tableau symbolique représentant la genèse de l'avarie : après un bon dîner, deux galants se dirigent vers l'alcôve.

Les dessins consacrés aux sujets de vénéréologie sont fort curieux. Bien plus curieux encore serait le dessin consacré à cet épisode rapporté par Bachaumont dans ses anecdotes :

6 *mai* 1771. Le docteur Guibert de Préval, médecin de la Faculté de médecine de Paris, homme à système, a prétendu avoir perfectionné un remède venant d'Écosse, spécifique sûr, à ce qu'il dit, avec lequel on peut, sans rien craindre, se livrer aux embrassements amoureux, avec quelque personne que ce soit. En conséquence, il y a quelque temps qu'en présence de M. le duc de Chartres et de M. le prince de Condé, il s'est fait présenter une fille publique, la plus affectée du mal immonde, et s'étant frotté de son huile miraculeuse, il s'est livré à plusieurs reprises aux actes les plus voluptueux et les plus lascifs que la passion puisse suggérer. Il est sorti sain et sauf de ce combat valeureux et a prétendu n'en avoir éprouvé depuis aucune suite funeste...

Joli sujet de concours pour le prix de Rome, n'est-il pas vrai ?

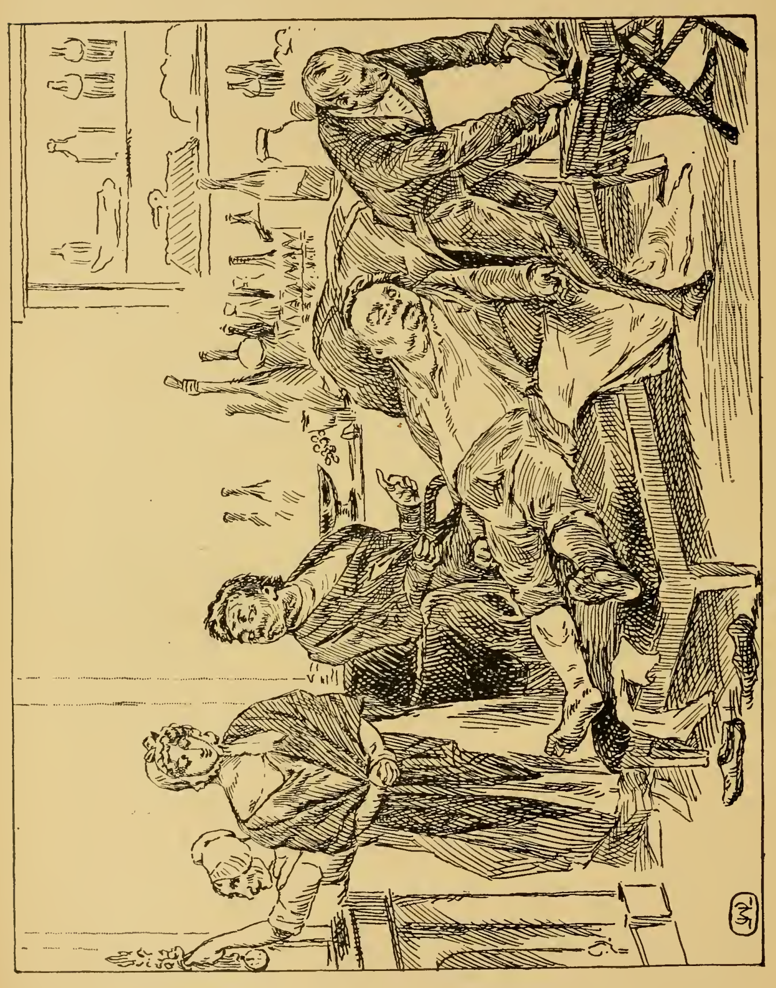
La Pathologie par l'Image

Dans la première série des *Curiosités Médico-artistiques*, nous avons publié des reproductions d'estampes plus ou moins caricaturales, consacrées à la pathologie. En même temps, notre distingué confrère Meige entretenait la Société d'Histoire française de la Médecine d'une communication fort intéressante sur quelques-uns de ces documents (mars 1905).

Nous sommes en mesure de compléter aujourd'hui nos recherches. Ces diverses estampes, *l'Asthme*, *la Migraine*, *le Ver solitaire*, etc., ainsi que celles que nous publions ci-contre, se trouvent réunies dans un album dit de *Pathologie interne*, catalogué au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Elles ont été lithographiées par Langlumé, et dessinées originalement par les divers humoristes de la Restauration, Aubry, Pigal, Bellangé, Colin, etc.

C'est d'abord l'amusante charge de l'apoplexie : le malade, puissant, sanguin, vient d'être foudroyé par une attaque, il est étendu sur la chaise longue, dépoitraillé; les yeux sont clos, la bouche inerte laisse passer le souffle de la respiration stercoreuse, les membres sont en complète résolution. Les médecins s'empressent; l'un va pratiquer une saignée, inutile probablement, si on en juge par la moue caractéristique du confrère qui explique à la gentille petite femme du malade que le cas lui laisse peu d'espoir. Mais ne semble-t-il pas que l'épouse envisage bien placidement son prochain veuvage ? Quoi d'étonnant du reste ? Son mari est un poivrot, ainsi qu'on en juge par la quantité de flacons restés sur la table, — car, en bon observateur, Aubert a placé sa scène à la fin d'un copieux dîner. Le quart d'heure de Rabelais, — la douloureuse, dit-on aujourd'hui.

Tous les bons dîners n'ont point cette fin tragique. Ce n'est parfois qu'une vulgaire indigestion qui les clôture. Tel est le cas du



L'Apoplexie.

malade qui regagne son lit, après une visite aux water-closets. Les émanations qui se dégagent de son intéressante personne sont

loin d'être suaves, si on en juge par le geste de la maman et celui du jeune enfant que le respect filial n'empêche point de se boucher



L'Indigestion.

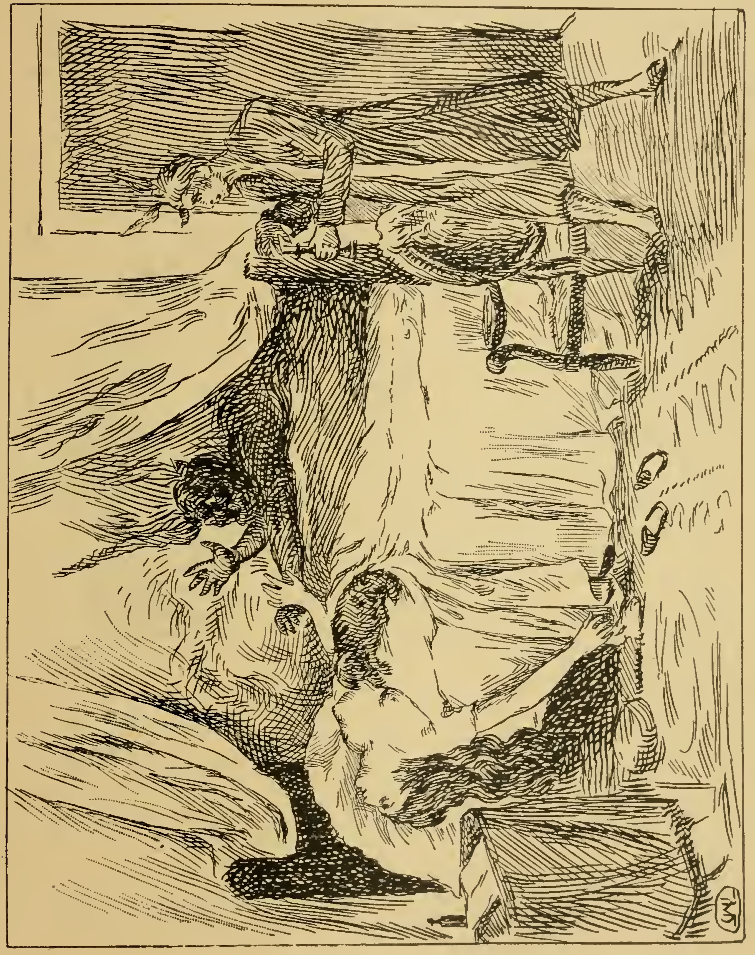
le nez. Mais un clystère savamment préparé par la vieille domestique mettra à la raison l'intestin rebelle de monsieur.

D'autres fois, c'est la colique impérieuse, autoritaire, qui torture sa victime. A l'époque (1822), les chalets de nécessité n'existaient point; mais, en revanche, certaines boutiques étaient aménagées en water-closets, *fosses mobiles inodores*, disait l'enseigne.



La Colique.

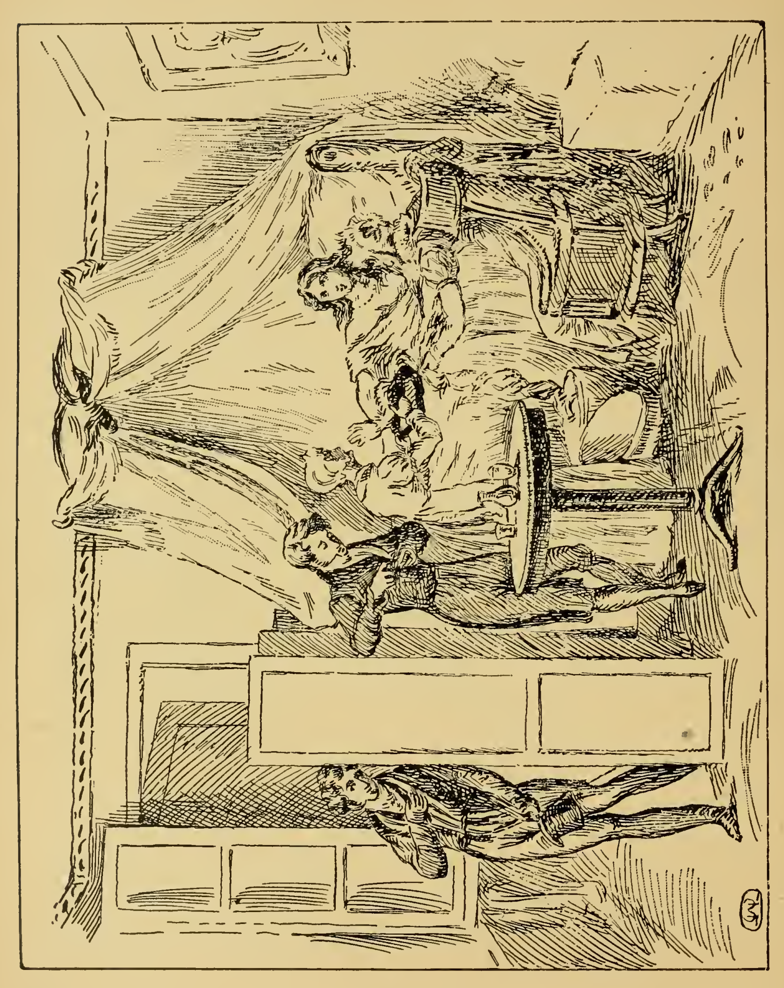
On sait ce que parler veut dire, et la puanteur immonde que dégageaient ces tinettes, surtout lorsqu'au matin on procédait à



Le Cauchemar.

leur enlèvement. Le tout-à-l'égout a remplacé ces « cabinets d'aisances ». Niez donc le progrès !

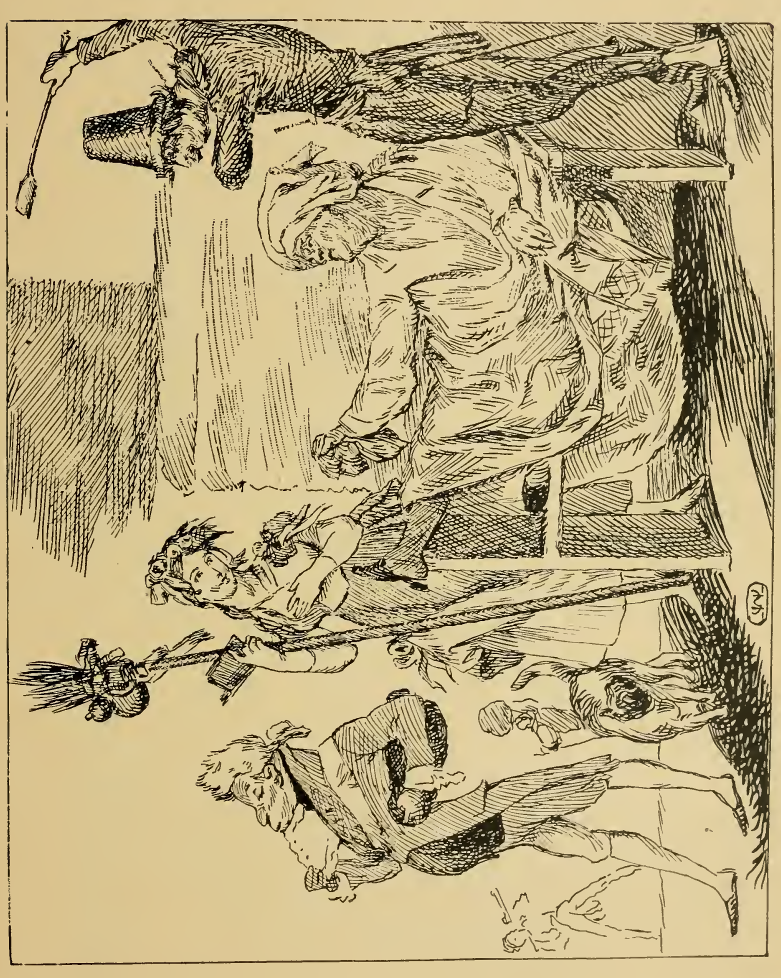
Voici maintenant le cauchemar, violent, tenace, obsédant. Une pauvre jeune femme, dont la digestion se fait mal, est la proie



Les Vapeurs.

d'un rêve effroyable. Elle a lu avant de s'endormir quelques pages de Charles Nodier, et cela a suffi : elle voit en songe un horrible

vampire, un succube pour le moins, qui va abuser de ses charmes, fort sémillants, ma foi. Elle pousse de tels cris que le mari,



La Folie.

apeuré, pénètre dans la chambre ; allons, tout s'arrangera, car s'il est habile, il saura calmer les frayeurs de sa conjointe. Mais pour-

quoi diable aussi fait-il lit à part ? S'il eût été aux côtés de son épouse, il eût chassé le petit chien qui dort sur le ventre de sa



Le Cor aux pieds.

maîtresse, et eût versé à celle-ci l'ambroisie de la volupté. Il n'est rien de tel pour faire dormir et dissiper les cauchemars.

Une autre fois ce sont des *vapeurs* qui tourmenteront une belle enfant : la marchande à la toilette est là, qui lui détaille la beauté



La Goutte.

de fanfreluches fort enviables. Un jeune homme, amant ou mari, habitué aux vapeurs de la chère mignonne, verse sur un morceau

de sucre quelques gouttes d'eau de mélisse, cependant qu'un visiteur fort indiscret, qu'on a prié de passer derrière le paravent



La Gale.

pendant que se déroule la petite crise, glisse un regard curieux ; le spectacle en vaut la peine, car lorsque la syncope menace, la

pudeur perd ses droits. Le visage de l'intéressante malade est bien traité et reflète exactement l'angoisse subsyncopale.

La folie est moins heureusement traitée. C'est qu'aussi les connaissances de pathologie mentale n'étaient point ce qu'elles sont aujourd'hui et les distinctions entre les divers états pyschiques morbides n'atteignaient point le degré de précision que leur a donné l'école moderne. Le fou, couché sur un banc, est évidemment entouré des personnages de ses hallucinations ou qui peuplent son délire : la mégalomanie est représentée par l'ambassadeur en culotte courte, à tête de singe ; la persécution par le grand escogriffe qui brandit une pelle ; la mélancolie par cette femme qui tient un balai ; l'alcoolisme par la gourde attachée audit balai : allégories à peine caricaturales.

Le cor aux pieds est plus amusant ; il est symbolisé par un pauvre diable que la mode condamne à porter des bottes à tige. Désagréable moment que celui où le patient enfile ses bottes : les cors, œils-de-perdrix, durillons, orteils en marteau et autres infirmités locales manifestent douloureusement leur présence, et ce, en dépit des nombreuses opérations qu'ils ont au préalable subies ; l'attirail complet de pédicure étalé sur la table témoigne que le bonhomme coupe et rogne ses cors bien consciencieusement, ce qui leur donne une vigueur nouvelle pour repousser de plus belle.

La goutte est figurée sous les traits d'un haut fonctionnaire, impotent et les jambes bandées, que ses domestiques poussent en voiture jusque dans l'antichambre d'un ministre ; il vient demander une place de tout repos qui lui permettra de soigner sa terrible goutte ; une recette générale ferait bien son affaire. Le bonhomme, escorté d'une nombreuse valetaille qui pousse à hue, tire à dia, n'a point l'air de bonne humeur, c'est que ces orteils se rappellent trop fâcheusement à son mauvais souvenir.

Enfin, la gale, scène militaire : la cantinière du bataillon a généreusement gratifié les soldats de son acarus, et tous, mettant en pratique une solidaire mutualité, se grattent, se frottent, se brossent, s'étrillent à qui mieux mieux ; mais le parasite est tenace ; il tient bon. Une pommade sulfureuse le mettrait en fuite, mais à l'époque Hardy n'avait point encore institué son traitement.

Les Névropathes d'après les Artistes

Les artistes, qui sont, la plupart du temps, heureux dans la reproduction exacte de l'anatomie normale ou pathologique, le sont-ils autant lorsqu'ils mettent en scène des névropathes ?

On peut en douter. Les artistes, comme le public, s'imaginent que la tare névropathique se traduit, au physique, par une simple expression de physionomie, par une grimace plus ou moins significative, par des gestes désordonnés. En un mot, ils ne voient guère que le côté théâtral, dramatique chez le névropathe ou le fou, et ils négligent les autres éléments de vérité clinique.

Cependant, certains ont évité cet écueil. Le peintre Muller, dont la célèbre toile *Pinel faisant enlever les fers aux aliénés* orne la salle des Pas-Perdus de la nouvelle Académie de médecine, a fait une œuvre de belle allure et de réalisme sincère, en dépit du romantisme des contrastes. Le mélancolique qui larmoie dans son coin, le mégalomane affaissé à terre qui poursuit son rêve heureux, le dément sénile qui tend les poignets au libérateur, le persécuté qui se dresse derrière lui, ont été dessinés d'après nature et sont scrupuleusement exacts.

Vérité également dans l'eau forte, peu connue de Léopold Flameng, intitulée la *Salpêtrière*, encore que l'auteur ignore qu'il n'y a que des folles dans les quartiers de la Salpêtrière affectés aux aliénés. Le sexe fort est dirigé sur d'autres asiles, sur Bicêtre notamment. Le maniaque auquel on a passé la camisole de force n'est donc point à sa place dans cette estampe. Cette réserve faite, nous aurions mauvaise grâce à ne point reconnaître la valeur du



MULLER. — Pinel délivrant les aliénés (Ac. de Médecine).



Léopold Flameng (d'après Armand Gautier). — La Salpêtrière.

document. La paralytique générale qui soliloque en se promenant est prise sur le vif; les autres personnages, abîmés dans leur rêve



Albert Durer. — La Mélancolie.

intérieur, ont des attitudes tragiques, mais sincères et vraies. De l'ensemble se dégage une impression de douloureuse tristesse qui est bien celle du visiteur lorsqu'on l'introduit dans un asile de fous.

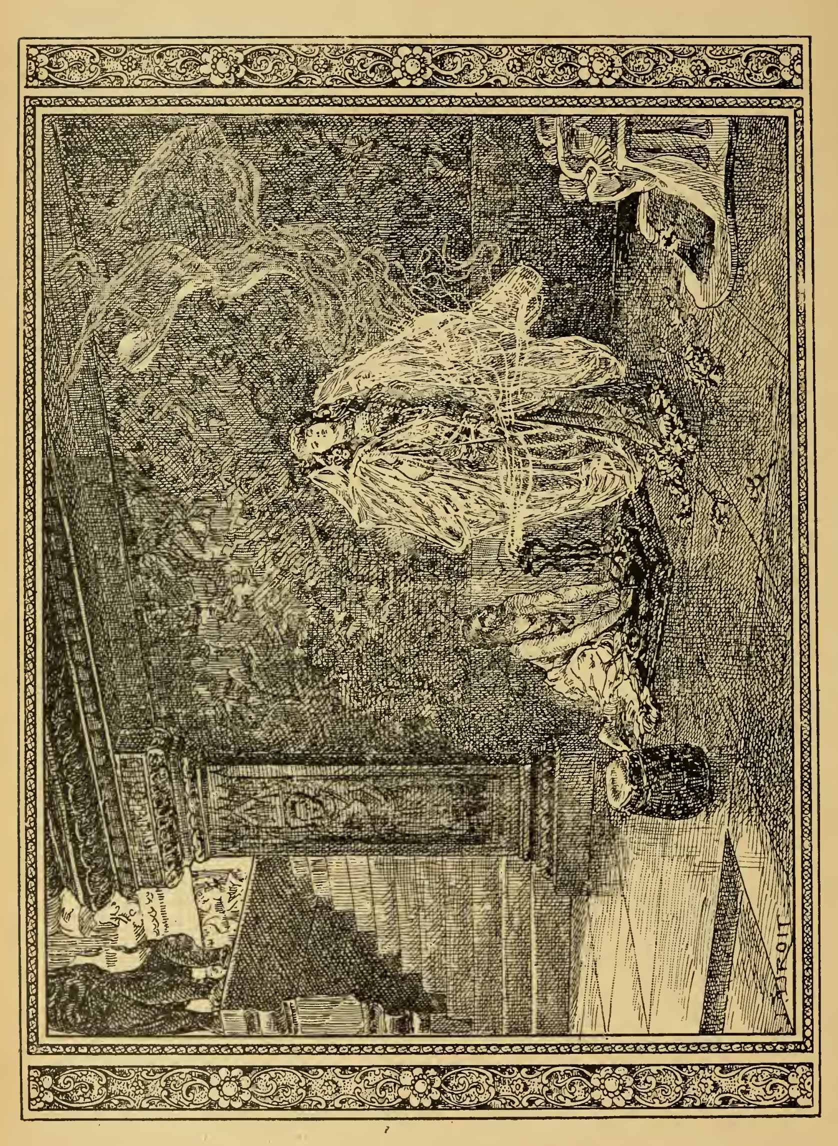
Avec Albert Dürer, nous tombons dans le romantique. Sa personnification de la Mélancolie fait plus honneur à son prestigieux talent d'aquafortiste, à son imagination aussi, qu'à son souci de la vérité. La Mélancolie nous est présentée par lui sous les traits d'une femme forte, au visage pensif et dur; sa tristesse lui vient sans doute du sentiment de son impuissance à arrêter la fuite implacable du temps. C'est, paraît-il, une des œuvres du maître allemand qui ont exercé le plus d'influence sur la pensée de son siècle. Nous n'en disconvenons pas, mais nous sommes obligés de reconnaître que la philosophie ne s'allie pas, dans cette composition, avec la simple vérité. Dürer avait pour excuse que les types cliniques mentaux n'étaient point alors définis, et que la mélancolie symbolisait, à ses yeux, plus une pensée métaphysique qu'une réalité observée.



La névropathie d'intoxication a été traitée récemment par Artigue, qui, au Salon de 1901, exposait une toile curieuse : *l'Enivrement*. Une houri de harem, lasse de la monotonie de la vie, s'est laissée griser, non par l'opium ou le haschich, mais par des parfums brûlés à ses côtés, par les fleurs à senteur vireuse dont elle s'est parée. Sous cette ivresse raffinée, son corps et son esprit défaillent et sa pensée suit le fil du rêve toxique. Composition plus esthétique que sincère, où la clinique perd ses droits.

Par contre, les évanouissements sont, en général mieux traités. La célèbre syncope d'Esther, en présence de son époux et roi Assuérus, a tenté le pinceau de plus d'un peintre d'histoire. Une des meilleurs toiles consacrées à cet événement est celle de Tassaert. Esther tombe à genoux entre les bras de sa suivante, cependant que le bon monarque s'approche d'elle. L'attitude est suffisamment languissante, le regard se voile, la prunelle chavire, le nez se pince, la bouche se ferme. Au moins l'artiste a-t-il observé consciencieusement les belles dames de son temps sujettes aux vapeurs.

De même, dans l'évanouissement de Catherine de Sienne, retracé par le Sodoma, on peut remarquer une grande sincérité dans



Artigue. — Enivrement.



TASSAERT. — L'Évanouissement d'Esther.

l'attitude de la sainte qui ploie sur les genoux, dont le torse s'incline mollement, par suite de la disparition du tonus musculaire, mais dont l'expression du visage est fausse et maladroitement



LE SODOMA. — Évanouissement de sainte Catherine.

sentimentale. A noter en outre que ses compagnes ont une singulière manière de ranimer une syncopée; au lieu de la coucher, elles la relèvent. C'est l'erreur de tous les artistes qui ont traité ce sujet.

L'idiotie, si peu attrayante qu'elle soit, a eu aussi ses monographes, des Flamands, bien entendu. Dans son *Idiot musicien*, Van Ostade nous montre un mendiant violoneux, à la grimace stupide, à la bouche édentée, à la physionomie inintelligente. Mais ce ne sont point là les signes caractéristiques de l'idiotie, et la



VAN OSTADE. — L'Idiot musicien.

femme qui écoute le mendiant, au deuxième plan du tableau, peut tout aussi bien être prise pour un échantillon de cette infirmité mentale. C'est là de la peinture d'imagination, mais non d'observation vécue.

Avec les caricaturistes, nous trouvons au contraire une expression magistrale de vérité. Les deux estampes, *la Malade en colère* et *la Colère* sont deux petits chefs-d'œuvre dans leur genre. La

première met en scène une vieille femme, maigre et sèche, mais aux poings puissants, qui carillonne son époux pour avoir sa potion calmante. Le pauvre homme aura fort à faire pour apaiser son irascible moitié, névropathe insupportable, férocement égoïste,



WATTIER. — La Malade en colère.

tyrannique, qui fait le désespoir de tous ceux qui l'approchent. Aussi, quel regard dominateur, quelles lèvres pincées et mauvaises, quelles rides sur ce visage ravagé !

Les trois personnages de *la Colère* ne sont pas croqués avec moins de vérité; les yeux sont exophtalmiés, les cheveux dressés, les mâchoires serrées et grinçantes, les poings menaçants. A les

voir, on conçoit que la colère soit, comme on l'a écrit, une folie passagère. Assurément, sous ces crânes où elle bat le rappel des mauvais intincts, il n'y a plus de place pour un jugement droit et



BOILLY. — La Colère.

sûr, et la crise doit suivre son cours jusqu'à la détente brusque ou l'apaisement progressif.

De même dans la célèbre toile de Dinet, au Petit Palais : *Un forcené*, l'artiste a su camper un personnage d'une vérité remarquable. Sous l'empire d'une intoxication quelconque, ou peut-être même seulement d'un accès de fanatisme oriental, son sujet s'élance, le poignard en main : sa force est décuplée ; il repousse



E. Dinet. — Un Forcené.

tous ceux qui veulent s'interposer et le maîtriser. Dans le fond, des femmes habituées à ces scènes brutales l'excitent de leurs rires et de leurs lazzis. La toile est curieuse, non seulement par le mouvement des personnages, mais par l'exactitude de leurs gestes.

Somme toute, on pourra conclure que, — à part quelques exceptions, — ce n'est pas dans la traduction de la névropathie, sous ses diverses formes, que les artistes — anciens ou contemporains — ont été le plus heureux.

L'Obstétrique dans l'Art

La femme enceinte ne se prête guère à l'iconographie artistique; sa difformité temporaire, la pesanteur de son allure, son masque spécial font que les artistes évitent de la choisir pour modèle. Cependant, en cherchant bien, on trouve encore, à travers les collections de toutes les époques, pas mal de toiles où la femme gravide est représentée.

Les églises, notamment, possèdent bon nombre de Vierges enceintes : la *Chronique Médicale* a publié, à diverses reprises, des documents à ce sujet. Quant aux Èves enceintes, elles sont moins fréquentes; en voici une toutefois qui est due au pinceau de Jean Van Eyck et qui décore l'église de Gand; elle se trouve aux premiers mois de sa grossesse. Le ventre est proéminent, mais pas au point de forcer la cambrure des reins : les seins sont volumineux, sans présenter la coloration spéciale de l'aréole. Elle a conservé le charme et la grâce de la femme que sa future maternité alourdit à peine. Au reste, c'est ainsi que la plupart des artistes conçoivent l'état gravide; leur souci de la vérité ne leur en demande pas davantage.

Une estampe du dix-huitième siècle nous montre également une femme enceinte dont on ne soupçonnerait guère la grossesse, si la légende n'était pas explicite : le médecin clairvoyant, découvre, à vue de nez et par un court interrogatoire, que sa cliente est dans une situation intéressante, — diagnostic qui n'enchante peut-être pas la jeune femme. Quel flair, tout de même, que celui de ce docte confrère, qui, devant un ventre à peine proéminent, prononce d'emblée son arrêt, sans même avoir besoin d'examiner les seins, à plus forte raison de pratiquer un examen gynécologique appro-

fondi ! L'auteur anonyme de l'estampe, ainsi que tous ses prédécesseurs, paraît peu ferré sur les signes de la grossesse; pour lui, ces signes se résument en un seul mot : un ventre un peu gros.



JEAN VAN EYCK.
Ève.
(Église de Gand.)

Boilly, dans sa galerie de lithographie de mœurs, a laissé deux agréables pochades consacrées à la grossesse : le *deuxième mois* et le *neuvième mois*. Ici encore, même fantaisie clinique que dans les œuvres dont nous venons de parler. La jeune personne, au deuxième mois, semble souffrir atrocement : quelques nausées, sans doute des vomissements, quelques tendances à la syncope nécessitant l'usage des sels et les encouragements du mari; c'est assez pris sur le vif. Par contre le *neuvième mois* est du pur *chiqué*. La jeune maman n'a pas plus le masque puerpéral que le jour de ses noces; le ventre est à peine gros (et il s'agit d'une primipare); le mari, consolateur de profession, lui fait entrevoir la prochaine délivrance et échafaude des rêves d'avenir... De fait, le dessin pourrait aussi bien être intitulée : la *grippe* et l'*albuminurie*; rien n'y décèle la gravidité de l'intéressante personne.

Les caricaturistes, qui ne craignent pas le laid et le difforme, n'hésitent point à camper des femmes enceintes franchement inesthétiques, mais plus conformes à la vérité clinique que celles des artistes qui ne travaillent que dans le beau. Naturellement, c'est l'état mental de la femme gravide qui a retenu leur attention : les *envies* de femmes grosses ont excité la verve de Daumier et de Langlumé. Le premier met en scène une bourgeoise enceinte qui réveille son mari à une heure du

matin, au mois de janvier, pour qu'il coure lui acheter du melon; le second, plus spirituellement, nous montre la rencontre de la future maman, au bras de son époux, et d'un superbe tambour-major de la garde qui, certainement, fait une telle impression sur son cerveau de femme gravide, que le petit naîtra coiffé d'un superbe bicorne, ou tout au moins fort ressemblant à ce beau



Le Médecin clairvoyant (d'après une estampe du XVIIIe siècle).

guerrier : sans doute y a-t-il quelques raisons pour cela... Les *envies* n'ont-elles pas été inventées par quelque clinicien indulgent, désireux de donner une explication physiologique de phénomènes extra-conjugaux?

C'est encore Daumier qui, dans sa pochade *Féminisme*, — combien d'actualité! — nous fait assister à une scène d'intérieur, chez un bas-bleu dont le mari essuie la vaisselle. La légende se passe de commentaires : « Dis donc, mon mari... j'ai bien envie d'appeler mon drame *Arthur* et d'intituler mon enfant *Oscar*. .

Boilly. — Le Neuvième Mois.



Boilly. — Le Deuxième Mois.



II. Daumier. — Les Envies de Madame.

Mais non ! toute réflexion faite, je ne déciderai rien avant d'avoir consulté mon collaborateur... »

LANGLUMÉ. — L'Envie de femme grosse.



L'accouchement dans l'art, — un joli sujet de thèse, sortant de la banalité, et que nous proposons à un étudiant désireux de rompre

avec la tradition scolaire. On a déjà pas mal écrit sur ce sujet. Le *Correspondant médical*, la *Chronique médicale* lui ont consacré



H. DAUMIER. — Féminisme (Coll. personnelle).

plusieurs articles. De son côté, le docteur Witkowski a écrit un remarquable ouvrage sur l'histoire des accouchements. Contentons-

nous donc, pour le moment, d'apporter une nouvelle gerbe de documents pour grossir le tas, déjà gros, de ceux qui ont été publiés.

L'accouchement proprement dit, – l'expulsion du fœtus, — est

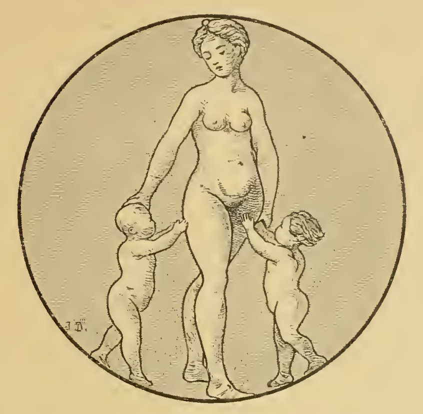


L'Accouchement de Myrrha. Plat rond d'Urbino, première moitié du xvie siècle (Petit Palais).

assez rare dans ces documents : les artistes choisissent de préférence le moment qui précède (douleur de l'enfantement), ou celui qui suit la délivrance. Aussi l'estampe célèbre de Bosse (1) reste-t-elle un modèle du genre. Voici toutefois un *accouchement de Myrrha*,

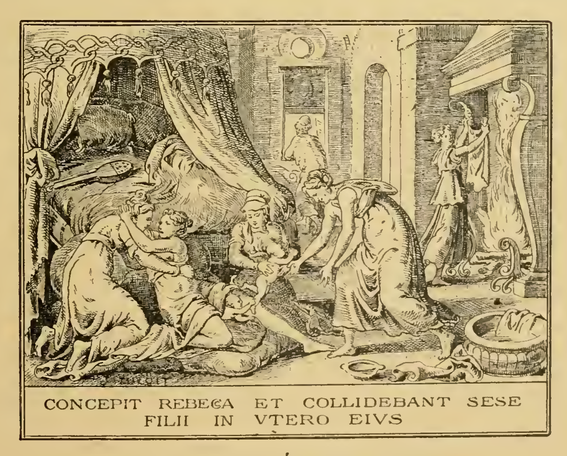
(1) Cf. *Curiosités Médico-Artistiques*, 1re série.

peint sur un plat rond d'Urbino (première moitié du seizième



Coupe d'accouchée, deuxième moitié du XVIᵉ siècle (Petit Palais).

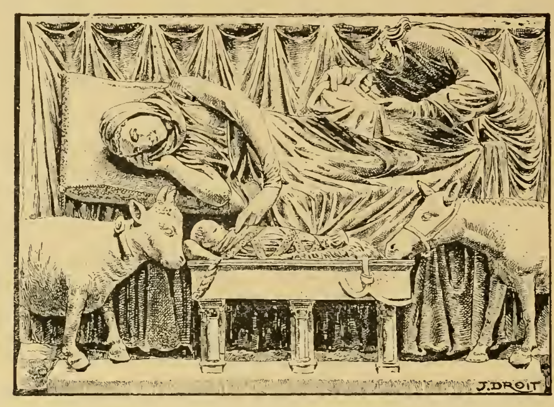
siècle), qui est des plus curieux. Myrrha s'était, d'après la légende mythologique, éprise d'une passion incestueuse pour son père



La naissance d'Ésaü et de Jacob.

Théias . les [dieux la changèrent en arbre, pour lui épargner la colère homicide de son père qui, désabusé et probablement dégrisé,

ne parlait rien moins que de tuer la misérable. Mais ces amours



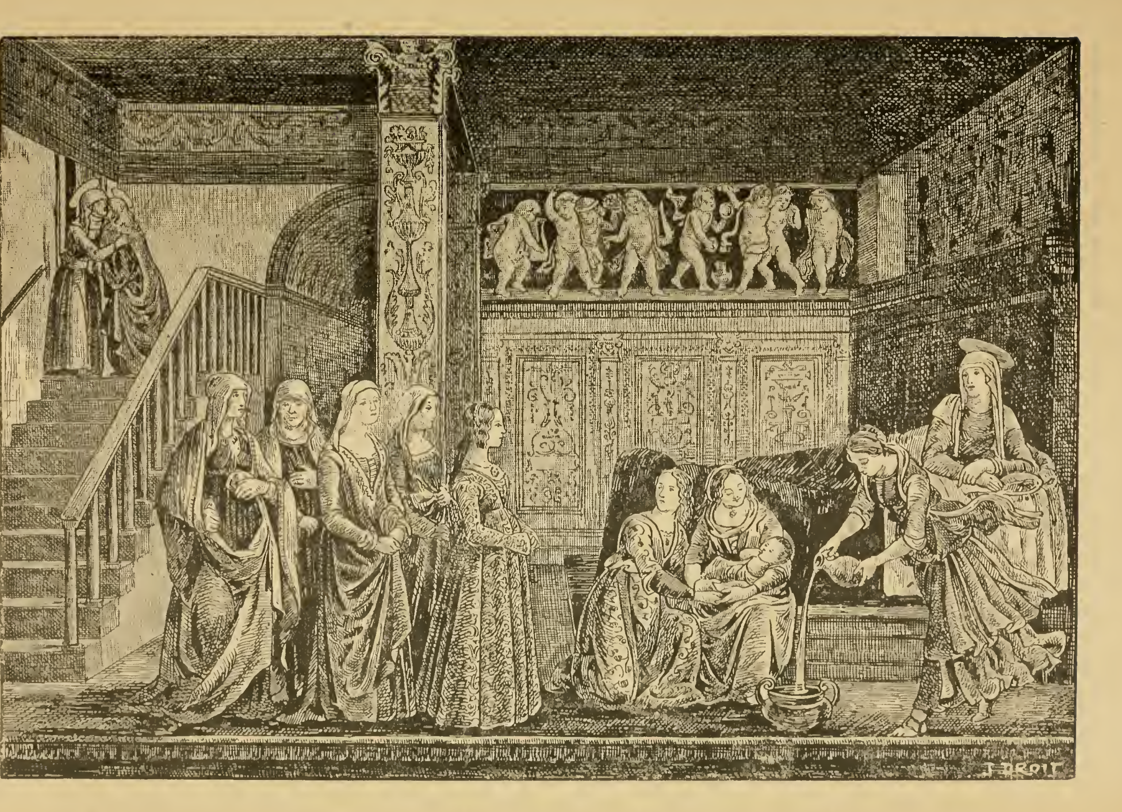
La naissance de Jésus. Art gothique du XIIIe siècle. Bas-relief de l'ancien jubé. (Cathédrale de Chartres).

incestueuses portèrent leur fruit, et Myrrha, quoique transformée



Naissance de saint Jean-Baptiste. Miniature de Fouquet Musée Condé (Chantilly).

en arbre, accoucha d'Adonis. L'artiste nous a fait assister à l'expulsion du fœtus, expulsion assez fantaisiste, car la sage-femme



DOM. GHIRLANDAJO. — La Naissance de la Vierge. Fresque de l'église de Santa-Maria Novella, à Florence.

devrait évidemment le tirer de haut en bas et non d'arrière en avant. Les aides apportent bassin et amphore. C'est un des rares accouchements non dissimulés par une étoffe (comme dans le lit de misère de Bosse) que nous ayons rencontré au cours de nos recherches. Signalons, dans le même musée (Petit Palais) une coupe d'accouchée qui intéressera les curieux de matériel obstétrical.

Puis, voici l'accouchement gémellaire de Rébecca, donnant le



Sainte Marie et sainte Anne.

jour à Esaü et à Jacob. Le document a déjà paru dans la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*; il constitue une heureuse contribution à l'étude des postures des femmes en gésine. La juive accouche demi-couchée, les bras encerclés autour du cou d'une aide, ce qui lui donne plus de force pour les poussées.

Plus fréquents, avons-nous dit, sont les documents se rapportant à la période qui suit la délivrance; au reste, ils sont plus faciles à traiter, et d'un caractère obstétrical moins accusé. Le bas-relief de l'ancien jubé de la cathédrale de Chartres, consacré à la nais-

sance de Jésus, est cependant intéressant, en raison de l'attitude de la Vierge qui est encore endolorie, les membres inférieurs en demi-flexion, et qui couve le nouveau-né d'un long regard d'attendrissement; le geste est extrêmement délicat et la sculpture très fine malgré les sept cents ans d'existence.



Naissance d'Ève.

A Chantilly, parmi les célèbres miniatures de Fouquet, se trouve une *Naissance de saint Jean-Baptiste* qui pourrait mieux s'intituler la toilette du nouveau-né. Pendant que la maman, heureusement délivrée, repose, allongée dans ses grands draps blancs, les assistants vont donner à l'enfant son premier bain, près du feu clair où une servante chauffe les langes qui recouvriront le poupon, ce qui prouve que, du temps de Fouquet (sinon du temps de saint

Jean-Baptiste), les soins à donner au nouveau-né étaient, somme toute, assez bien compris.

C'est dans un *tub* bien moins grand que sera plongée la Vierge nouvellement née, d'après la grande composition de Ghirlandajo. Au reste, l'enfant est déjà emmaillotée. L'artiste redoutait tellement le nu qu'il place sainte Anne tout habillée dans son lit obstétrical, alors qu'en réalité les femmes en couches, sous la Renaissance, étaient, les riches, vêtues d'une simple chemise, et les pauvres, nues entre leurs draps. Néanmoins, la fresque de Ghirlandajo est d'une belle venue, l'un des meilleurs chefs-d'œuvre du peintre florentin du quinzième siècle.

Enfin, voici la haute fantaisie obstétricale : dans *Sainte Marie et sainte Anne*, sujet connu dont nous avons déjà parlé, les fœtus émergent à demi du ventre maternel et se tiennent debout, ce qui n'est pas banal, on l'avouera ; puis, la *Naissance d'Ève*, issant du flanc d'Adam endormi ; nous sommes ici en plein miracle, où, par conséquent, la critique médicale perd ses droits.

Têtes d'aliénés, de Gabriel

Un sagace fureteur nous signalait dernièrement, au cabinet des



Fig. 1. — Maniaque.

Estampes de la Bibliothèque nationale, une série de dessins originaux au crayon, qui étaient réunis sous le titre : Têtes d'aliénés

dessinées par Gabriel, pour un ouvrage de M. Esquirol relatif à l'aliénation mentale, ouvrage non publié, acquis en 1831 pour la somme de 50 francs.

Le tuyau était précieux, car en nous reportant à la cote qui

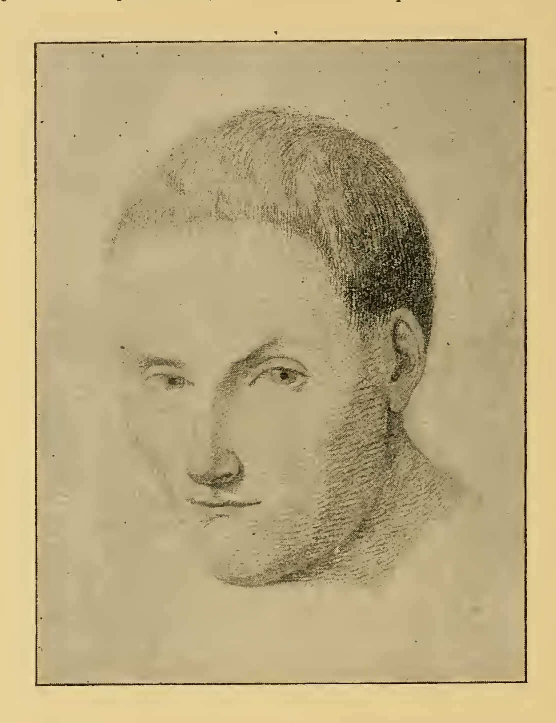


Fig. 2. — Maniaque.

nous était fournie, nous avons pu trouver des documents d'iconographie mentale de premier ordre.

Le volume d'Esquirol pour lequel l'artiste avait dessiné ces portraits parut par la suite, en 1838 : il est intitulé : *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal.* C'est dans cet ouvrage que le célèbre aliéniste a condensé ses données originales et ses leçons magistrales sur la folie. Le curieux, dans l'affaire, c'est que les deux volumes

qui le constituent sont illustrés, pas trop mal ma foi, ainsi que peuvent le constater nos confrères qui les possèdent, des gravures dues à Ambroise Tardieu (1). Que s'est-il passé entre l'époque où Gabriel dessinait ces têtes d'aliénés, et celle où Esquirol lui pré-



Fig. 3. — Maniaque.

éra Tardieu ? Nous ne savons : toujours est-il que les dessins de

(1) Le graveur Ambroise Tardieu eut plus d'un point de contact avec la grande famille médicale : ce fut le père du célèbre médecin légiste et il a laissé pour petit-neveu un de nos plus distingués confrères, le docteur Beauvisage, professeur à la Faculté de médecine de Lyon, aujourd'hui sénateur du Rhône.

Gabriel lui restèrent pour compte, et qu'au lieu de prendre le chemin du graveur, ils échouèrent dans une vente où l'État en fit l'acquisition. Ce Gabriel n'est point le grand Gabriel, l'architecte

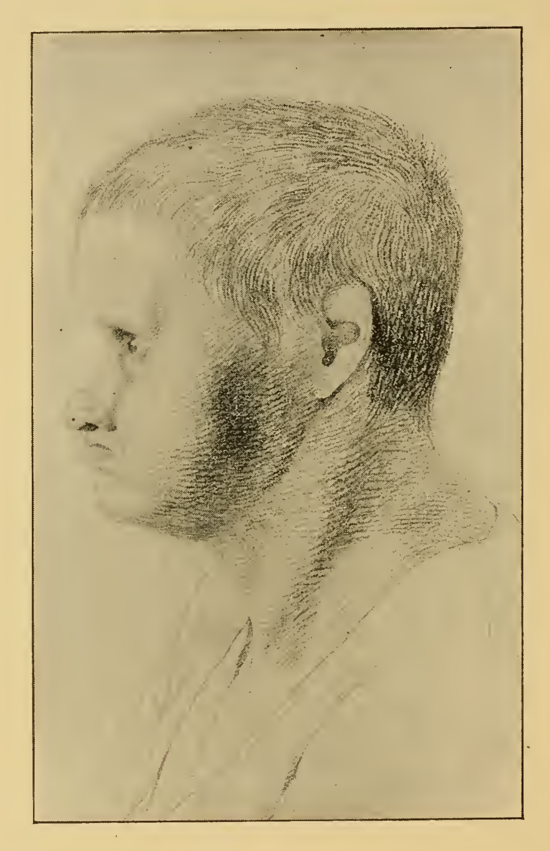


Fig. 4. — Furieux.

de la place de la Concorde, pour la bonne raison que celui-ci mourut en 1782, mais un peintre de la première moitié du dix-neuvième siècle, qui, sans atteindre les sommets de la renommée, sut du moins se faire une place très honorable parmi les artistes de son temps.

Nous avons fait photographier quelques-unes de ces têtes d'aliénés. Elles sont d'un dessin remarquable et font honneur au crayon de l'artiste : le modelé du visage est extrêmement soigné, et de chacune il se dégage une impression intense, bien caractéristique de l'état mental du modèle. Les gravures de Tardieu, qui seules

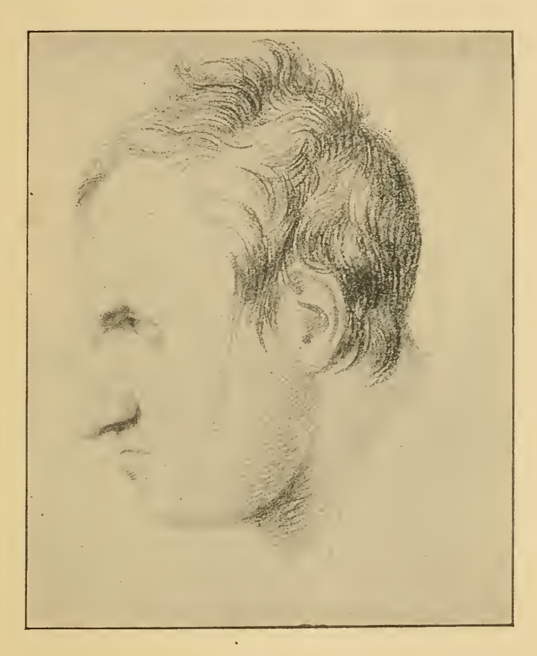


FIG. 5 — Mélancolique.

ont partagé le sort de l'ouvrage d'Esquirol, sont conçues dans une manière beaucoup plus théâtrale, avec plus de mise en scène, mais avec beaucoup moins d'art, et surtout un soin moins recherché d'exprimer la vérité par des moyens simples.

Les dessins de Gabriel s'adaptent à merveille au texte qu'ils devaient illustrer. Esquirol était un virtuose de la prose médicale, et passait à juste titre pour un maître dans la description et l'analyse des sujets. « Quel changement, écrit-il, s'est-il opéré dans cet homme qui, hier, ce matin, tout à l'heure, livré aux plus

profondes méditations, soumettait à ses calculs les lois qui régissent l'univers ?... Tout à coup, méconnaissant tout ce qui l'entoure, s'ignorant lui-même, cet homme ne vit plus que dans le chaos. Ses propros désordonnés et menaçants trahissent le trouble de sa

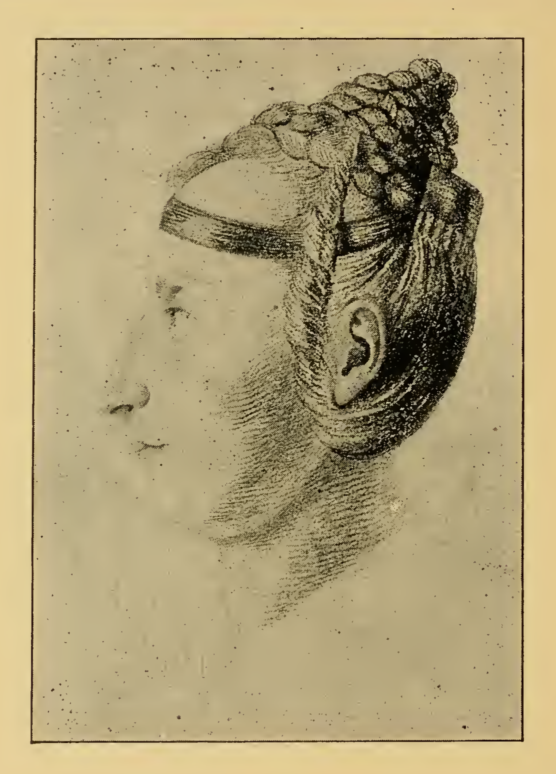


Fig. 6. — Couturière orgueilleuse.

raison ; ses actions sont malfaisantes; il veut tout bouleverser, tout détruire ; il est en état de guerre avec tout le monde, il hait tout ce qu'il aimait. C'est le génie du mal qui se plaît au sein de la confusion, du désordre, de l'effroi qu'il répand autour de lui. » Tableau émouvant du maniaque, représenté par le n° 1 de notre série.

Le n° 2, c'est une femme, très douce, modeste et réservée, aujourd'hui féroce, la bouche pleine d'injures et d'obscénités, les gestes menaçants et furieux. Autre type de maniaque, le n° 3, dont la bouche est mauvaise et l'expression perfide. L'asymétrie

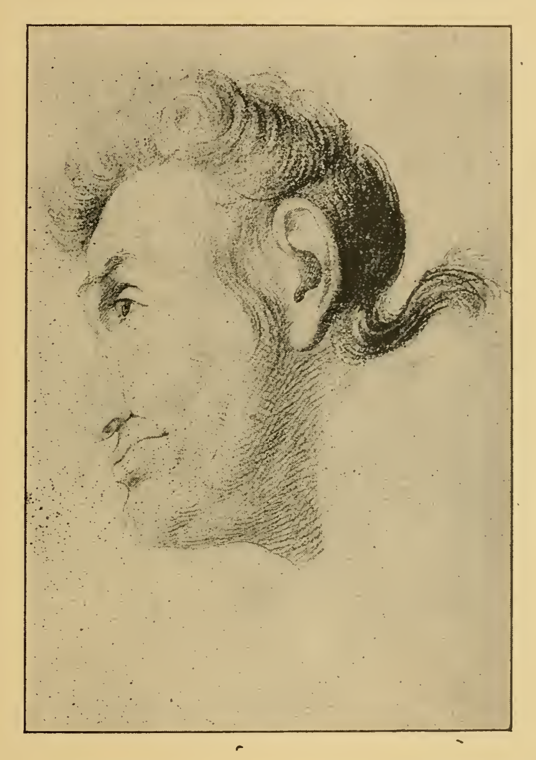


Fig. 7. — Enfermée comme folle pour avoir assassiné son amant et trouvée vierge après sa mort.

faciale, non signalée par Esquirol, est typique chez ces deux aliénés.

Le furieux (n°4), un alcoolique, probablement, a, suivant les termes mêmes d'Esquirol, la face convulsive, l'œil en feu, le regard farouche ; les maxillaires sont rapprochés dans une violente con-

traction, il semble que la tête du malheureux va éclater : il y a peu de temps, les malades de cette catégorie étaient reduits à l'impuissance par la camisole de force; aujourd'hui, ils sont justiciables du cabanon capitonné.

Moins heureusement dessinée la tête du n° 5, *mélancolique*, dit

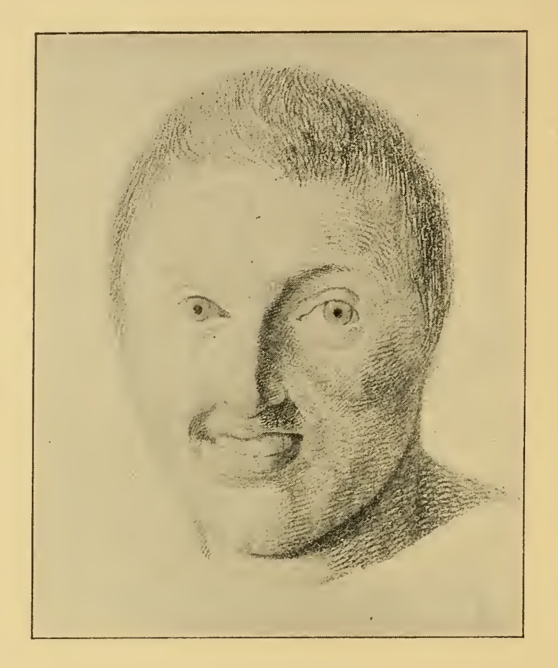


Fig. 8. — Épileptique.

la légende, et qui n'a pas cette physionomie triste, craintive, terrifiée même, spéciale aux lypémaniaques, lesquels notamment ont un regard oblique, fuyant et soupçonneux. Le n° 5 serait plutôt le type du persécuté-persécuteur.

Par contre, la couturière orgueilleuse (n° 6) appartient bien à la classe des mégalomanes. Son profil d'impératrice, sa coiffure dont les bandeaux tracent une couronne sur son front, l'expression vaniteuse de la bouche permettent un diagnostic rétrospectif

exact. Esquirol ne parle point encore du délire des grandeurs, dans son ouvrage ; mais Gabriel en a très heureusement rendu les caractères iconographiques principaux. A noter, d'ailleurs, l'importance qu'il attache au dessin des lèvres, plus expressif peut-être, chez lui, que celui des yeux.

Le nº 7 porte une légende dont nous respectons le texte, et qui



Fig. 9. — Idiote.

se passe de commentaires : enfermée comme folle ayant assassiné son amant, et reconnue vierge après sa mort. Amour, amour !! Et pourtant, n'en médisons pas trop, de l'amour ; c'est un poète qui a imaginé la folie d'Ophélie. En réalité, une stastistique d'Esquirol porte que, sur 235 cas d'aliénation, 5 seulement sont dus à un amour contrarié. Quel faible chiffre comparé à celui de l'alcool !

L'épileptique de la figure 8, un asymétrique également, au sourire imbécile, au regard inintelligent, a comme la plupart de ses pareils, une tête grosse, un angle facial de dégénéré. Esquirol

Fig. 11. — Idiote.



Fig. 10. — Idiote crétine

a beaucoup insisté sur les rapports de l'épilepsie et de la folie.

Pour terminer, un lot de quatre idiotes, bien typiques malgré que chacune des quatre représentées ci-contre (9, 10, 11, 12) ait une expression différente ; elles ont de commun la bouche du



Fig. 12. — Crétine.

crétin, l'asymétrie du visage, et ce regard perdu qui ne reflète ni pensée intelligente ni sensation normale.

Tels quels, ces dessins, par leur valeur artistique, et aussi par la contribution qu'ils apportent à l'étude de l'histoire de la pyschologie morbide, méritaient d'être tirés de l'oubli. Voilà qui est fait...

Les Nains

Les nains étaient-ils, aux siècles passés, plus nombreux qu'aujourd'hui ? On serait tenté de le croire, si on s'en rapportait exclusivement aux documents artistiques de ces époques. Nombreuses sont les toiles fameuses où des nains sont en scène. Nous en avons déjà reproduit pas mal (1) : le nain de Charles-Quint, par Antonio Morro ; le nain de cour espagnole, par Velasquez ; les nains de Fyt, de van Kassel, etc. La série est loin d'être épuisée, mais elle ne contient presque pas de modernes.

On aurait tort toutefois de conclure à une disparition progressive des nains, parce que leur iconographie est en baisse. La vérité, c'est que l'article est bien moins demandé et que l'extrême faveur dont jouissaient les pygmées a disparu. On les considère aujourd'hui comme des incomplets, et les peintres, avec juste raison, préfèrent les beaux modèles pleins de force et de grâce aux avortons lilliputiens. L'Espagne, terre classique des nains, en produit encore, si nous en croyons Falguière, qui a tracé de deux d'entre eux un portrait douloureusement réaliste. Tous deux sont des béquillards infirmes, atteints de quelque paralysie infantile qui les a atrophiés, et traînent, mendiants errants, la vie lamentable des déchets humains. Les nains de cour d'autrefois étaient souvent de jolies poupées bien proportionnées et dissimulant adroitement les déformations de leur torse ou de leurs membres. Ceux-ci, point.

Les célèbres *Menines* de Velasquez, peintre officiel des nains, sont de gracieuses automates, richement habillées, offrant plus d'un point de ressemblance avec les bébés Jumeau, vêtus de soie et de broché, remuant, marchant et disant papa, maman. Il semble

(1) Cf. 1re série.

qu'à les dessiner si gentiment, Velasquez ait voulu donner la contre-partie de ces portraits violemment réalistes : le *Primo*, aux



Falguière. — Les Nains (Musée du Luxembourg).

membres inférieurs atrophiés ; le *Nino de Vallecas*, idiot au visage asymétrique ; le *Bobo de Coria*, le *Sebastian de Morra*, avorton

sournois et méchant. Tout au contraire, ses *Menines*, sans doute fort embellie par la flatterie du pinceau, nous réconcilieraient avec la race des nains, en général d'humeur peu accommodante et fort jalouse.

Par contre, ce n'est pas un prix de beauté, ce nain du seizième



VELASQUEZ. — Les Menines.

siècle, dont nous avons retrouvé le portrait dans une collection de bois de l'époque ; comme la plupart de ses congénères, il présente un chef beaucoup plus volumineux que ne l'exigent les proportions de son corps, la bouche est grimaçante, l'expression vieillotte, ainsi qu'il est de règle chez les lilliputiens. Le personnage représente, croyons-nous, Tabarin, non point le Tabarin qui illustra les tréteaux de la foire au seizième siècle, mais un de ses prédécesseurs immédiats.

Le nain de Molenaer est barbu, ce qui est l'exception, d'abord parce que souvent les pygmées n'arrivent point à l'âge de la barbe, et ensuite parce que leur infantilisme se manifeste jusque dans



Un nain du XVIe siècle (gravure sur bois).

le système pileux. Au reste, il faut avouer que la barbe, qui virilise si nettement un visage masculin, enlaidit le nain et fait davantage ressortir sa difformité. Il ne conserve quelque grâce qu'avec un menton glabre et une certaine puérilité des traits. Le jour où



Jean Molenaer. — L'Atelier du peintre.



GRANIÈRE. — Mariage de deux nains de la cour des Miracles.



GRANIÈRE. — Festin de noces de deux nains de la cour des Miracles.

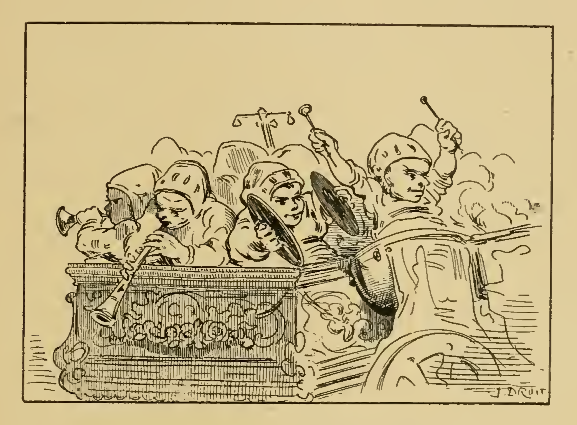


F. de Beaumont. — Le Bal des nains (tiré des *Nains célèbres,* d'Albani et Fath).

il devient barbu comme un sapeur, il cesse d'être pitoyable pour devenir ridicule.



Au reste, le nanisme, s'il a excité la commisération attendrie des Velasquez, des Molenaer ou des Jan Steen, a alimenté également la verve des satiristes qui ont vu, dans leur anatomie bur-



E. de Beaumont. — L'orchestre du bal
(tiré des *Nains célèbres*, d'Albani et Fath).

lesque déformée, matière à œuvre caricaturale. Les habitués du cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale, qui ont feuilleté le fameux dossier *Tf* 1, connaissent les deux gravures de Granière consacrées aux noces de Rolin Trapu et de Catin Bonbec, deux personnages de la cour des Miracles. Ce sont là des documents fort curieux d'iconographie médicale.

Toute la cour est sur pieds (c'est une manière de parler), Rolin Trapu et sa fiancée sont culs-de-jatte et portés, l'un dans une brouette, l'autre sur le dos hospitalier de sa mère. Triboulet, garçon d'honneur, accompagne le marié en marchant sur les genoux et les mains. Puis viennent l'aveugle Roger à la barbe chenue, Talbot le bossu, Jean le Sybillot, Janin, autre cul-de jatte. A noter

l'attitude très caractéristique du béquillard tout contorsionné, affecté d'une étrange paralysie des membres inférieurs et des



E. DE BEAUMONT. — Un Couple d'amoureux (tiré des *Nains célèbres*, d Albani et Fath)

mains, d'une contraction sterno-cléido-mastoïdienne et d'une paralysie faciale.

Au festin de noces, grandes ripailles ; nous retrouvons les invités se prêtant mutuellement une aide efficace. Ceux qui ont l'usage de leurs mains font manger et boire les paralytiques. Deux tei-

gneux et un pelé (ce dernier tirant la queue du chien) mènent la danse au son d'un orchestre de fortune. Talbot, le bossu au *genu varum*, vide son estomac, — pour mieux le remplir, cette indispensable opération terminée.



Carvéno de Miranda. — Une Naine.

Ces noces burlesques avaient eu un précédent historique. La sœur du czar Pierre, la princesse Nathalie, avait eu, un jour d'ennui, l'originale idée de réunir à son palais tous les nains et naines de l'empire, de les convier à un grand bal, puis, à l'issue de ce bal, de les marier.

Les plus grotesques, disent d'Albani et Fath auxquels nous

empruntons cet épisode, étant alors les plus recherchés par les hauts personnages, chacun des invités s'efforça d'exagérer ses difformités. Les couples se formèrent, suivant les affinités d'un chacun. Un bossu qui avait planté un nœud de rose sur sa bosse courtisait une naine macrocéphale aux pieds plats ; un goitreux, aux oreilles éléphantiasiques et aux jambes atrophiées, flirtait avec une naine hideuse. D'autres se caressaient sous une table. Un orchestre de pygmées sonnait à pleins cuivres. Spectacle grotesque et lamentable. Le lendemain, vingt-cinq carrosses conduisaient les couples à l'autel. Mais, hélas ! disent les historiens, la postérité que la princesse Nathalie attendait impatiemment de ces couples fut nulle. Ces petits ménages, eurent, à l'exemple de plus grands, beaucoup de querelles, de coups distribués et rendus, de bouderies, de méchancetés gratuites, d'exigences sans fin, mais d'enfants, point.

Et c'est fort heureux, ajouterons-nous.

Clysteriana

On a copieusement écrit sur le clystère. Et ce n'est pas fini, comme disait cet excellent Plessis qui, lui, a bien fini, puisque, voici quelques mois à peine, on le conduisait à sa dernière demeure. Aussi bien, deux de nos meilleurs écrivains médicaux viennent de publier tout un lot de documents sur le clystère, ses grâces et ses méfaits (1).

Après eux, nous nous bornerons donc, non point à refaire une fois de plus l'histoire du lavement, mais à réunir une série d'amusantes pochades, les unes assez médiocres, les autres véritables bijoux d'art, ayant toutes trait à l'œuvre de M. Purgon.

En réalité, c'est un chapitre de l'histoire des mœurs qu'il faudrait écrire sur ce sujet ; encore faudrait-il tenir la plume d'une main aussi légère que l'apothicaire d'autrefois maniant la bienfaisante seringue. L'instrument de Molière date du dix-septième siècle. Sous la Renaissance, on employait un procédé singulier dont la recette nous a été transmise par un Recueil de la Bibliothèque nationale, ms fr. 640.

« On vouloit donner des clistères avec manche ou poche de cuir qui pour mieulx doit estre de peau de chat, qui est plus mouffle que nul autre. Et lors on commençoit à replier la manche par un bout, et on continuoit de la replier et entortiller en soy mesme, et, en ceste sorte, le clistère couloit doucement. Mais ceste façon est plus longue et moins commode que la cyringue qui depuis a estée trouvée, avec laquelle un homme seul donne aisément le clistère. Il est vrai qu'elle foist toujours du vent à la fin. En Espagne, on

(1) Cf. Witkowski et Cabanès, *Gaienten d'Esculape*.

attribua cette invention à Avicenne, et on appelait l'opération « jouer de la cornemuse ».

Cette seringue qui venait d'être inventée était appelée à la



JEAURAT. — Le Remède.

plus prodigieuse popularité : elle devait faire le tour du monde.

Inutile de rappeler quel fut le triomphe des apothicaires, administrant des quantités inconcevables de lavements. Jamais procédé thérapeutique n'a connu et ne connaîtra plus de vogue. Combien pâlottes notre moderne entéroclyse et nos douches ascendantes, au

regard de l'universel clystère du dix-septième et du dix-huitième siècles ; il est vrai que nos méthodes actuelles n'ont point un



MENDOUZE. — Ne bougez pas, Madame.

Molière pour les immortaliser par le ridicule, ni les petits-maîtres de l'art pour les poétiser.

Dans l'administration du clystère, les artistes ont surtout retenu

le geste. Tantôt le patient — ou plutôt la patiente — est couchée sur le côté, tantôt sur le ventre. Peu leur importait du reste ; ce qu'ils voulaient avant tout nous montrer, c'était la rotondité aimable d'une beauté callypige, obligée, de par la Faculté, à faire tomber l'ultime voile devant l'apothicaire. Toutefois, celui-ci est souvent remplacé par une chambrière experte, ce qui montre que l'apothicaire se trouvait supplanté dans ses fonctions, à la fois par

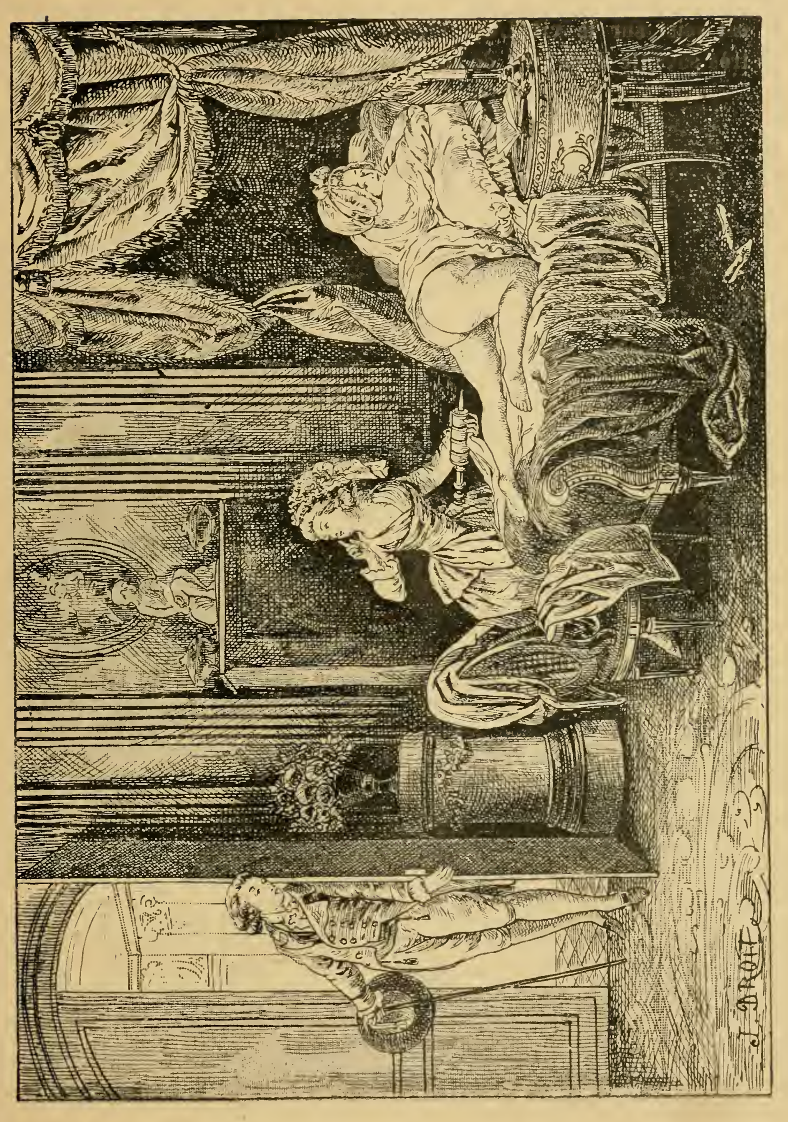


SAINT-AUBIN. — La Chambrière instruite.

raison d'économie et un peu par pudeur. C'est Jeaurat qui nous montre la chambrière armée d'une immense seringue et s'apprêtant à l'introduire ; il s'agit d'éteindre des feux qui, si on l'en croit, ne sont pas tous dus à la constipation :

Tous les anodins de la terre
Ne calmeront jamais vos feux,
Foin des leçons de votre mère :
Mariez-vous, cela vaut mieux.

C'est encore une servante qui opère dans la lithographie de



SCHALL. — La Servante officieuse.

Mendouze : « Ne bougez pas, Madame... » Cette fois, le croquis est saisi sur le vif. L'apothicaire en jupons n'est peut-être pas très savante dans l'art de pousser un lavement, car elle ne prend



Baudouin. — Le Curieux.

aucun point d'appui, mais elle a probablement l'habitude de la chose, ainsi que la patiente dont on ne voit que la région inté-

ressée, ce qui suffisait à l'auteur de l'estampe et aux amateurs.

D'autres fois, l'artiste a mis dans sa composition un tiers qui assiste en curieux allumé à la bénigne opération. C'est le sujet de *la Servante officieuse*, de Schall. Tableau polisson et charmant ; la patiente est adorable, et découvre une beauté précieuse ; la ser-



DEVERIA. — L'Apothicaire, publié par Grand-Carteret.

vante est de celles qui peuvent, dans le cœur d'un galant, suppléer la maîtresse, et quant au galant lui-même, en extase devant ce spectacle imprévu, il ne se presse point de se retirer. Personne ne s'émeut du reste : la patiente n'a aucun mouvement de

pudeur, et la servante se contente de recommander la discrétion au visiteur. Heureux temps !

Même sujet dans *le Curieux*, de Baudouin. Ici encore, un indiscret soulève le rideau au moment opportun au fait, l'intéressée ignore-t-elle absolument sa présence ! Bien présomptueux qui l'affirmerait a noter la pose de la malade qui prend le lavement demi-couchée, une cuisse fléchie et l'autre étendue.

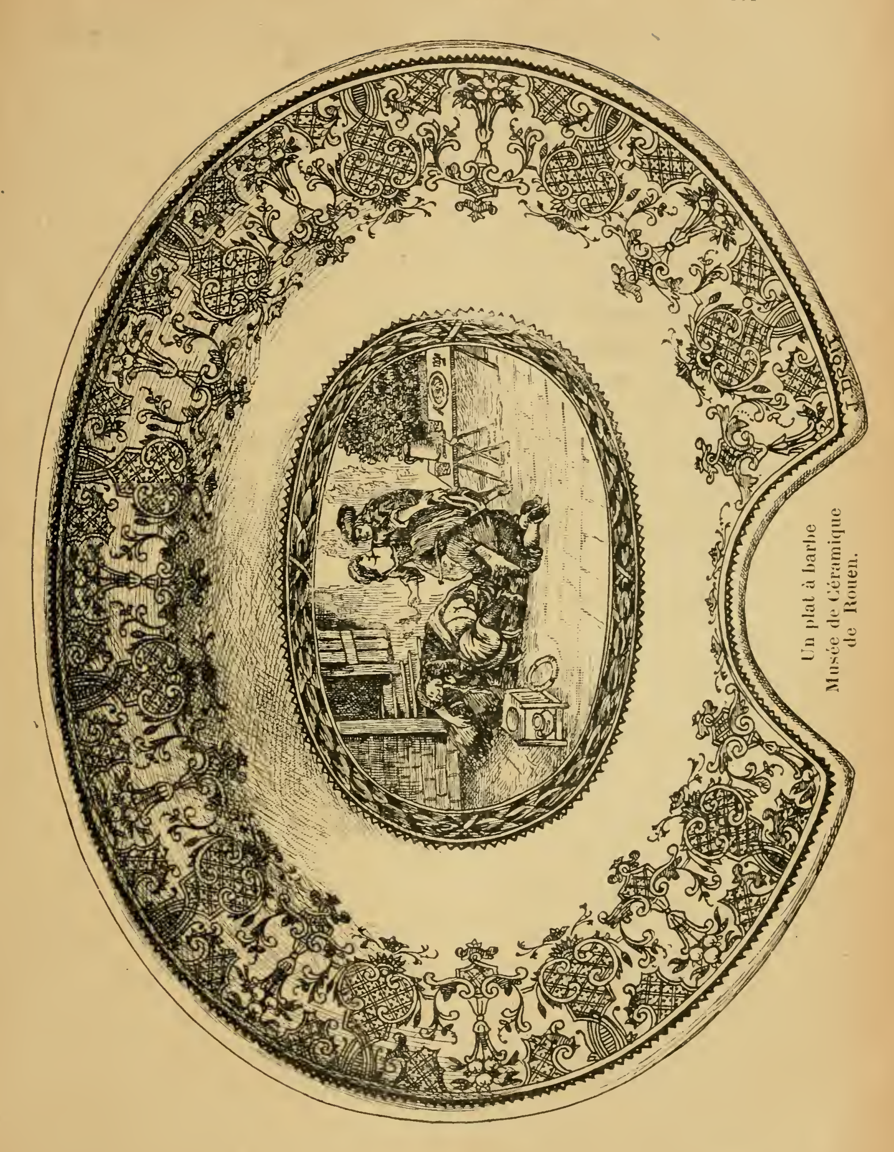
Saint-Aubin nous montre la chambrière instruite. Autre posi-



DUCARME. — Les Étrennes conjugales.

tion, fort clinique également. La malade est sur le ventre, couchée au bord du lit, un genou sur un tabouret, l'autre cuisse à demi fléchie sur le lit. C'est presque une position de choix, bien que l'artiste n'y ait vu que matière à dessin graveleux : mais la perfection dans l'exécution fait dérider les critiques les plus prudes.

Bien entendu, les plaisanteries ne manquaient guère, au siècle du clystère, sur les bonnes fortunes des apothicaires. Encore une légende, probablement, comme celle des médecins qu'on accuse de ravager les ménages. Une pièce de vers, de Grécourt, fort mau-



Un plat à barbe
Musée de Céramique
de Rouen.

vaise du reste, raconte comment un apothicaire, appelé chez une belle dame, fut reçu par elle

En attitude opposée au service
Que rend son art.

On devine quel clystère tout spécial il lui donna. C'est pour illustrer ce conte que Deveria a dessiné la gravure au trait reproduite ci-dessus, où l'homme de l'art s'étonne et se réjouit, après coup, de cet accueil inespéré.

Chez les bourgeois, race plus portée à la lourde plaisanterie qu'à la grivoiserie poétique et légère, le clystère se donne en famille. Chez eux, nulle évocation, nulle allusion même à l'éternel mystère d'Éros. Fort prosaïques, ils nettoient leurs intestins engorgés avec la même grâce qu'ils se curent les dents, et ils restent grotesques jusqu'au bout. Tout au moins était-ce la mentalité attribuée par les artistes d'autrefois, et notamment par l'école de Gavarni, aux bourgeois contemporains. Légende encore sans doute et qu'importe, après tout, puisque la caricature y a trouvé son compte ! « Agréez, ma chaste épouse, l'hommage du sentiment. » C'est par cette balourde plaisanterie que sont remplacées les mignardises du clystère du dix-huitième siècle.

Il faudrait de nombreuses pages illustrées de croustilleux documents pour passer en revue toute l'iconographie du clystère. Citons encore le fameux plat à barbe du musée de céramique de Rouen, chef-d'œuvre qui force l'admiration de tous les visiteurs et dont la reproduction ne peut donner qu'une idée bien imparfaite. La scène représente l'administration d'un clystère par un apothicaire de campagne à une patiente couchée sur un tas de fagots. Opération d'urgence, apparemment.

Lorsque les appareils mécaniques remplacèrent la bonne vieille seringue, les artistes abandonnèrent ce sujet de caricature ou d'image galante. Le prosaïsme s'emparait du clystère. Quelle poésie, je vous le demande, dans le tableau d'une femme, voire d'une coquette, à cheval sur son bidet, les bas mal tirés, et manœuvrant à deux mains le piston du clyso ? Aussi Mercier a bien soin de nous prévenir : les galants ne se risquent plus à pénétrer dans la

chambre de leurs maîtresses quand elles font leur toilette. « La première (de ces toilettes) est fort secrète, et jamais les galants



La Première Toilette. Extrait du *Tableau de Paris*, par Sébastien Mercier. Édit. Michaud.

n'y sont admis, ils n'entrent qu'à l'heure indiquée. On peut tromper les femmes, mais on ne doit jamais les surprendre : voilà



Le lavement au pays nègre.

la règle. L'amant le plus favorisé, le plus libéral même, n'ose l'enfreindre (1). »

Terminons cette rapide revue par le lavement chez les nègres de la Côte d'Ivoire. Plusieurs journaux de médecine ont déjà publié le document ci-contre : l'entéroclyse par la calebasse. Néanmoins nous le reproduisons ici, afin de compléter cette série.

Que de distance, tout de même du bouillon pointu de Diafoirus à la sonde intestinale et au bock, en passant par le clyso et l'irrigateur, sans oublier la poire et la calebasse !...

(1) Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*. — A la fin du dix-huitième siècle, entre la décadence de la seringue et l'avènement de l'irrigateur, on utilisa une sorte de tube de Faucher, analogue à celui qui sert aux lavages d'estomac.

Les Bains

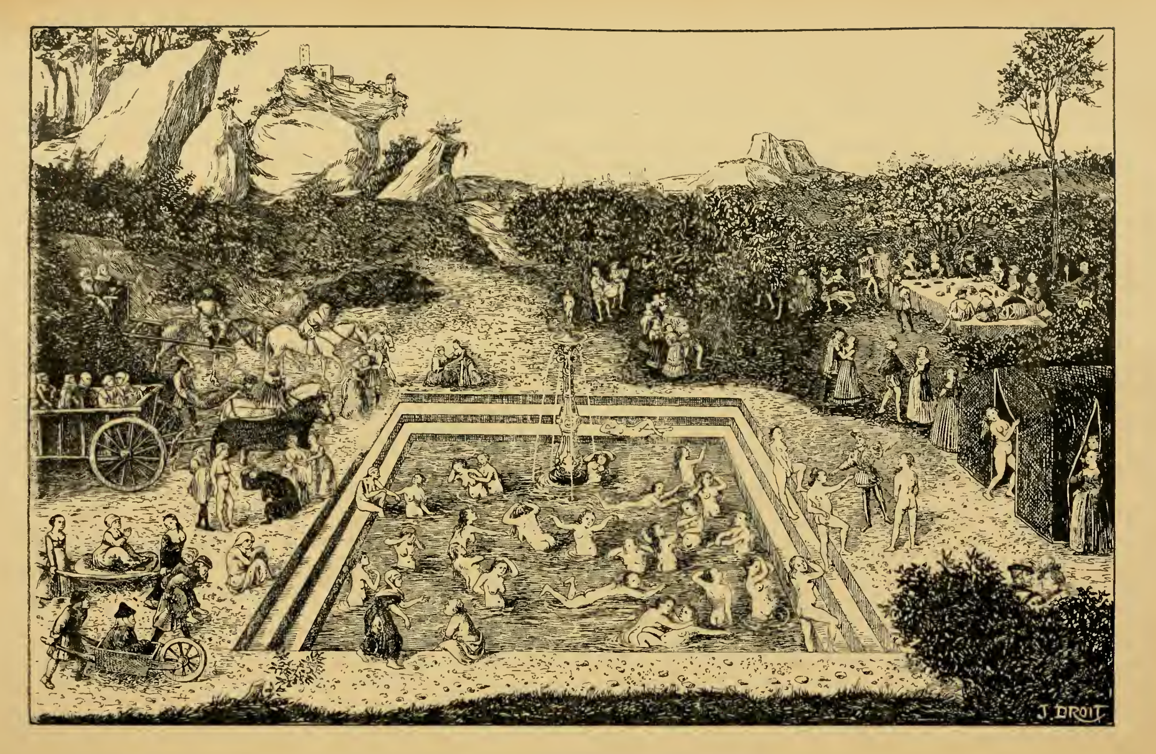
De nombreux documents, de copieuses études rétrospectives ont déjà été publiés sur les bains. Notre confrère Cabanès a donné, dans son récent ouvrage, *Mœurs intimes du passé* (1) une revüe générale bien détaillée des pratiques balnéaires d'antan. Nous ne la referons pas après lui, quoique cependant nous ne partagions point complètement son avis en ce qui concerne la propreté de nos aïeux. Michelet ayant affirmé que la crasse fut le principal facteur des épidémies du moyen âge, le docteur Cabanès s'est efforcé de nous montrer qu'au contraire on prenait soin, en ces temps lointains, de la guenille corporelle. Il est possible que, dans certaines classes élevées, dans certaines familles, un louable souci de la propreté présidait aux soins de la toilette. Mais la grande masse du peuple et la majeure partie de la noblesse se vautraient dans la crasse ; on sait comment une fausse conception théologique amena l'Église à condamner les pratiques balnéaires des anciens. D'un excès, on tomba dans l'excès contraire.

Encore aujourd'hui, en dépit de l'enseignement de l'hygiène professé dans les écoles et à la caserne, la crasse règne en souveraine. Le bain est considéré par les uns comme un luxe inutile ; par d'autres — surtout par les femmes de la campagne — comme une pratique de mauvaise vie. Que de fois le médecin, prescrivant à une cliente un bain hebdomadaire, ne s'est-il pas attiré cette verte réplique : « Pour qui me prenez-vous donc ? »



Les documents que nous publions aujourd'hui — les uns presque classiques, les autres peu répandus — ajouteront peu de chose

(1) Albin Michel, éditeur.



LUCAS CRANACH. — La Fontaine de la Jeunesse.

aux études déjà publiées sur ce sujet, mais néanmoins elles peuvent intéresser soit par leur fantaisie spirituelle, soit par leur valeur documentaire. Nous passons sous silence l'époque an-



Bains de Plombières au xvie siècle
(Figure extraite de l'ouvrage *De balneis quæ extant*, reproduit par M. Mac Auliffe).

tique, archiconnue, pour aborder le moyen-âge et la Renaissance.

C'est un tableau du vieux Cranach qui attire d'abord notre attention, il porte en titre : *la Fontaine de la Jeunesse* ; il se trouve à la Galerie Impériale de Berlin. Il nous montre non point un

établissement de bains ordinaires, mais une piscine d'eau minérale naturelle ; à ce titre, elle présente une valeur documentaire ; les malades sont amenés en voiture ou en brouette (ce qui prouve bien que la brouette n'a point été inventée par Pascal, puisque le tableau est du quinzième siècle). Ce ne sont guère que des femmes qui pratiquent cette balnéothérapie bienfaisante. Elles plongent nues dans la piscine, sous le regard de convoitise de quelques nobles seigneurs. L'une se chauffe au soleil, étendue sur la marche qui descend à la fontaine ; une autre, dans un geste de tardive pudeur, couvre de ses mains la nudité de son sexe ; en général, elles ne paraissent point attacher grande importance à ce détail. Le plus amusant, c'est qu'après s'être laissées admirer sous le costume d'Ève, elles rentrent pudiquement sous la tente pour faire leur toilette ! Il faut croire en outre que l'eau de la fontaine possède des propriétés fort excitantes, si l'on en juge par les duos amoureux qui se murmurent à l'ombre des grands arbres ou sous les bosquets touffus. Une table dressée dans la clairière permet, au surplus, aux baigneuses de se réconforter. Le bain, la table et l'amour.

C'est également une piscine thermale qui est figurée dans une planche du volume de 1553, *De balneis omnia quæ extant apud Græcos, Latinos et Arabes*, et reproduite dans le fort beau livre de notre confrère Mac Auliffe : *la Thérapeutique physique d'autrefois*. Le document représente une vue des bains de Plombières au seizième siècle. Plombières était, depuis longtemps, réputé pour la cure des lépreux. Il y avait, à cette époque, à Plombières, le bain des Lépreux et le bain des Pauvres : « Si la lèpre n'est pas bien invétérée, dit Jean Le Bon, médecin du roi, elle prend fin comme la vérole des pauvres diables, *nisi sit hereditario.* » Quant au bain des Pauvres ou bain des Gouttes, il avait pour clients « tous infects de quelque maladie que ce soit, de lèpre ou de vérole, il n'est que pour ces misérables, lesquels tous on ne permet d'entrer au grand bain, ny aux autres aussy, excepté celuy des lépreux où ils entrent indifféremment s'ils veulent. » (Cité par H.-M. Fay, *in Bulletin de la Société française d'Histoire de la médecine*, 1906). Et, de fait, ce sont bien des lépreux qui fréquentent la piscine, ou plutôt le lavoir inconfortable représenté dans

la planche ci-contre. La promiscuité des baigneurs y est d'une impudique naïveté; il est vrai que les lépreux n'étaient guère portés à la bagatelle.

Le médaillon de Beham n'est pas moins curieux. Les femmes prennent leur bain en commun, non point dans une piscine, mais dans de minuscules baquets, où l'eau est rare, — et probablement fort sale. Voici qui montre combien primitifs étaient les soins de



Hans Sebald Beham. — Le Bain des femmes.

la toilette intime, dans le courant du seizième siècle, où vivait l'artiste. La pudeur n'existait point encore, — pas plus que la pratique des grandes ablutions.

Un document, de la même époque (fin du seizième siècle) est consacré au bain de Gabrielle d'Estrées. La toile, anonyme, est bien connue de ceux qui ont visité le musée Condé, à Chantilly, car elle ne manque point d'attirer le regard. La belle Gabrielle est assise dans la baignoire, presque entièrement recouverte d'un couvercle sur lequel une prévoyante a placé une coupe de fruits. A côté d'elle ses enfants, l'un : le duc de Vendôme, âgé de trois ou

quatre ans, l'autre, Catherine-Henriette, qui devait épouser plus tard Charles de Lorraine. La toile a dû être peinte un an à peine



École française du XVIe siècle. — Gabrielle d'Estrées au bain (Musée Condé à Chantilly).

avant la mort de la belle Gabrielle. Déjà, à cette époque, les *salles de bain* s'ornaient de draperies et les baignoires de fonds et de rideaux

destinés non à dissimuler les charmes secrets de la baigneuse, mais à orner le décor.

Cependant, la baignoire proprement dite restait l'apanage exclusif des grandes favorites. Les autres, même celles qualifiées dames de qualité, se contentaient d'une modeste cuvette servant à la fois de bain de pieds et de bain de siège. Le tableau de Saint-Jean, gravé par Nicolas Bazin, fournit à cet égard un témoignage pré-



SAINT-JEAN. — Femme de qualité déshabillée pour le bain.

cieux. L'artiste intitule son tableau : *Dame de qualité déshabillée pour le bain*; il eût pu dire : *habillée*, et, franchement, le jeune galant qui fait semblant de cacher son regard derrière ses doigts écartés, peut entrer sans craindre d'effaroucher la vertu de la dame : un mollet bas, un sein à peine découvert valent-ils qu'on fasse tant de manières ?

Au dix-huitième siècle, si nous en jugeons par le tableau de J.-B. Pater, la cuvette s'est considérablement développée et est devenue le *cuveau*, cher à la Claudine de Willy. Ce n'est point encore la vaste baignoire oblongue, comme celle de Gabrielle

d'Estrées, et le bain n'est point déjà une mesure de propreté, mais simplement un plaisir de l'été, dont le but est d'éteindre des feux trop ardents. C'est le siècle de la grâce, de l'amour et de la volupté, et l'occasion est bonne pour le rappeler. Aussi l'artiste



J-B. Pater. — Le Plaisir de l'été.

a-t-il transcrit comme devise, au-dessous de son léger tableau :

En sortant de ce bain dont la fraîcheur charmante
De Cupidon a su calmer les feux,
Philis, nous connaissons qu'au gré de votre attente,
Ce petit dieu s'est sauvé dans vos yeux.

Il nous faut arriver à la Révolution pour entendre proclamer qu'avec le retour aux vertus des vieux âges, le retour à la propreté était indispensable. Le peuple fréquente enfin les établissements

de bains qui se créent aux divers coins de Paris. Ne faut-il pas, du reste, imiter de point en point l'antiquité romaine? A défaut de thermes somptueux, les Incroyables du Directoire se rendront aux bains économiques de la rue de la Tannerie, à quinze centimes. L'établissement manque évidemment de confortable, mais on ne saurait trop exiger; la dépense est modique, et pourvu que l'eau



Le Bain économique des « Incroyables » de la rue de la Tannerie, à quinze centimes.

de la piscine soit de temps en temps renouvelée... Mais il n'y a rien de moins sûr.



Les humoristes de l'estampe ont été souvent inspirés par les scènes de bains « à quatre sous ».

Faut-il rappeler les pochades de Gavarni, de Daumier pour ne citer que ces deux maîtres de la caricature? Tous nous montrent la joyeuse humeur des baigneurs, leur entrain, leurs plaisanteries un peu grossières. Nous n'en produirons qu'une, de Langlumé; elle est fort amusante : deux femmes sont occupées à glisser un regard furtif par le trou de la cloison qui ferme le bain des hommes;

ceux-ci étant complètement nus, on comprend l'intérêt que le spectacle présente pour les deux donzelles. Comme la lithographie date d'environ 1820, elle permet d'établir que la mode — fâcheuse — des caleçons lui est postérieure.

Enfin, pour terminer, deux tableaux de composition fort diffé-



LANGLUMÉ. — A mon tour ! (1820)

rente : l'un, *le Bain maure*, de l'excellent orientaliste Girardot, nous fait assister à la toilette de la femme qui vient de quitter la vasque où elle a rafraîchi son corps sculptural; ses servantes l'essuient; la frottent de parfums, la préparent à recevoir son seigneur et maître; c'est une remarquable étude de nu, qui fut fort admirée au Salon de 1903.

L'autre, d'un réalisme moins poétique, est dû au pinceau du



GIRARDOT. — Le Bain maure (Salon de 1903).

peintre Larteau. La baignade militaire est prise là sur le vif: bras musclés, torses souples, ossatures solides, les hommes sont



LARTEAU. — Baignade militaire (Salon de 1903).

de beaux gars dont l'anatomie ferait loucher plus d'une fille. La scène est animée, bien observée et pittoresque.

Ainsi le bain pénètre peu à peu parmi les coutumes usuelles de notre temps. Il perdra, en se vulgarisant, sa note pittoresque. L'art n'y trouvera plus son compte, mais l'hygiène y gagnera : ne nous en plaignons pas.

La Médecine dans le Portrait

La plupart des portraitistes modernes ont la sotte manie de flatter outre mesure leur modèle, tels de bons photographes qui retouchent leurs clichés, effacent les rides, suppriment les verrues et autres ornements de laideur, rajeunissent le sujet et font de lui un portrait qui ne lui ressemble que de très loin. Toute leur science ne consiste le plus souvent qu'en de jolis effets d'éclairage, en des chatoiements d'étoffes et autres accessoires. Quant à la vérité, elle se trouve souvent offensée.

C'est au dix-septième siècle, sous le grand Roi, que cette manie de flatterie et de flagornerie a commencé à sévir. Avec les peintres officiels, elle a pénétré dans les différentes écoles et s'y est solidement installée. Cependant, aujourd'hui, avec les artistes ultra-modernes, une réaction se produit en sens contraire, et l'on rencontre, dans les divers Salons saisonniers, nombre de portraits qui, je l'espère pour leurs modèles, sont horriblement défigurés. Il nous a été donné de voir, récemment, exposé à la galerie Bernheim un portrait de jeune femme qui pourrait admirablement illustrer une monographie sur l'érysipèle facial : tout y était, l'épaississement de la peau, son inflammation, et surtout sa caractéristique teinte écarlate. Je doute cependant que le portraitiste — en l'espèce le maître Besnard — ait eu comme cliente cette horrible érysipélateuse... Mais la mode est dans l'outrance ; pauvre vérité artistique !

Les vieux dessinateurs ne flattaient ni ne défiguraient. Leur crayon reproduisait ce qu'ils voyaient, et ils voyaient comme tout

le monde, sans aberration visuelle spéciale. Nous avons trouvé, dans le vieux Recueil d'Arras conservé à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Waast, un certain nombre de ces dessins qui intéresseront



Charles-Quint, empereur d'Autriche (Recueil d'Arras).

certainement nos lecteurs. La vérité n'y est ni fardée, ni outragée.

Voici par exemple un Charles-Quint qui n'a pas beaucoup de traits communs avec ses portraits officiels. Mais quelle belle tête de vieillard à la bouche démeublée, aux rides frontales profondes, aux yeux séniles ! Et comme son prognathisme familial est nettement accentué, sans exagération cependant ! Il a la lèvre autrichienne des Habsbourg, signe de dégénérescence, comme nous

l'établissons dans les *Névrosés de l'histoire*, après le docteur Galippe. L'empereur nous est représenté, ici, franchement usé, au



Le frère du Turc, Zélim (Recueil d'Arras).

physique comme au moral, par ses excès de toutes sortes, par son arthritisme. par ses déboires aussi. Combien peu ce portrait res-

semble au personnage que V. Hugo a campé dans *Hernani*, monologuant devant le tombeau de Charlemagne !

Tout au contraire, nous trouvons une expression de force, de



Jules II, pape (Recueil d'Arras).

volonté et même de cruauté dans le portrait de Zélim, le frère du sultan retenu en otage chez le pape, et qui y mourut de douleur et de rage impuissante. La réplique de ce dessin figure dans les *Appartements Borgias*. Lèvres minces, œil profondément encastré sous l'arcade sourcilière, nez violemment busqué à sa base, effilé à

la pointe, cou épais et court, tout contribue à donner à cette intéressante physionomie un caracère vindicatif et volontaire.

Le portrait du pape Jules II n'est pas moins intéressant au point de vue psycho-physionomique. Ici encore, les traits du visage



Jean Huss, brûlé au concile de Constance (Recueil d'Arras).

nettement accusés trahissent la mentalité du sujet. Le prognathisme est accentué par la barbe qui avance au-devant du menton, le regard est assez vague, perdu dans une rêverie peut-être mélancolique, mais la bouche hermétiquement fermée, aux lèvres puissantes et mobiles, laisse deviner quel flot de passions

agite l'âme du souverain pontife. C'est la bouche sensuelle par excellence, trahissant des instincts impérieux et mal refrénés. Sous

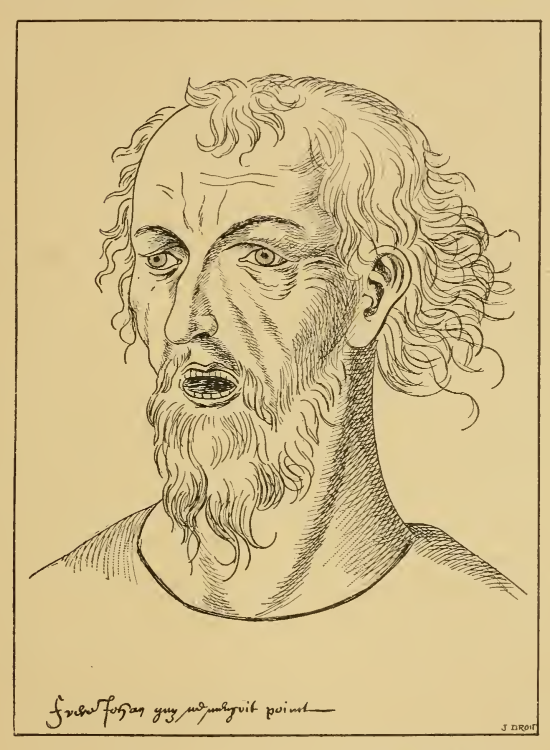


Sot du bon duc Philippe de Bourgogne (Recueil d'Arras).

le masque, la volonté n'est au service que des instincts et des passions.

Tête étrange et énigmatique, celle de Jean Huss — le prédécesseur de Luther — qui mourut sur le bûcher, condamné par le concile de Constance, auquel il s'était rendu sur la foi d'un sauf-

conduit. Le regard est intelligent, la bouche est fine, mais d'un dessin amer et ironique. Quant au nez, il est invraisemblablement long, effilé, aux ailes battantes, aux narines larges. Il tient tout le visage, ce nez, et ceux qui échafaudent des théories psycholo-



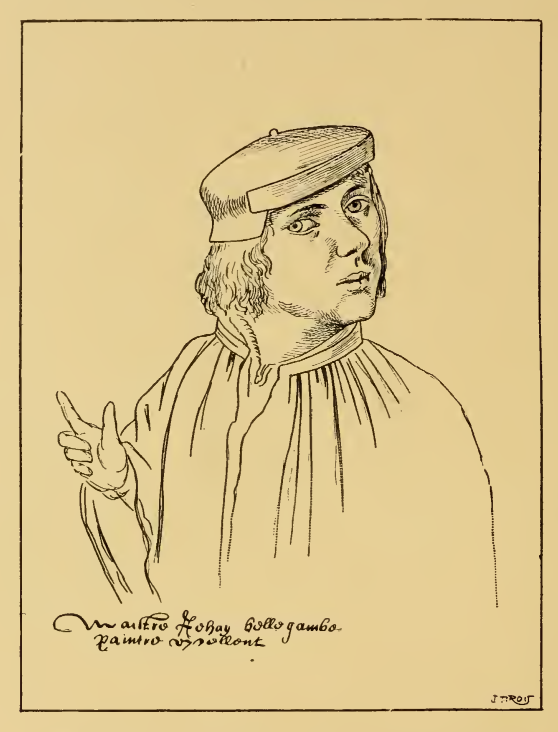
Frère Jean qui ne mangeait point (Recueil d'Arras).

giques — ou autres — sur la longueur des nez ont ici un beau modèle à étudier.



Mais voici des portraits qui relèvent de la clinique. Et d'abord, celui du sot du bon duc Philippe de Bourgogne. Il est inénar-

rable de bêtise, ce sot ; ce n'est plus un fou, ni un bouffon de cour, mais un superbe crétin à la face simiesque (son angle facial le rapproche des macaques), au regard abruti, au nez épaté, à la bouche hideuse par cette lèvre inférieure épaisse et proéminente,

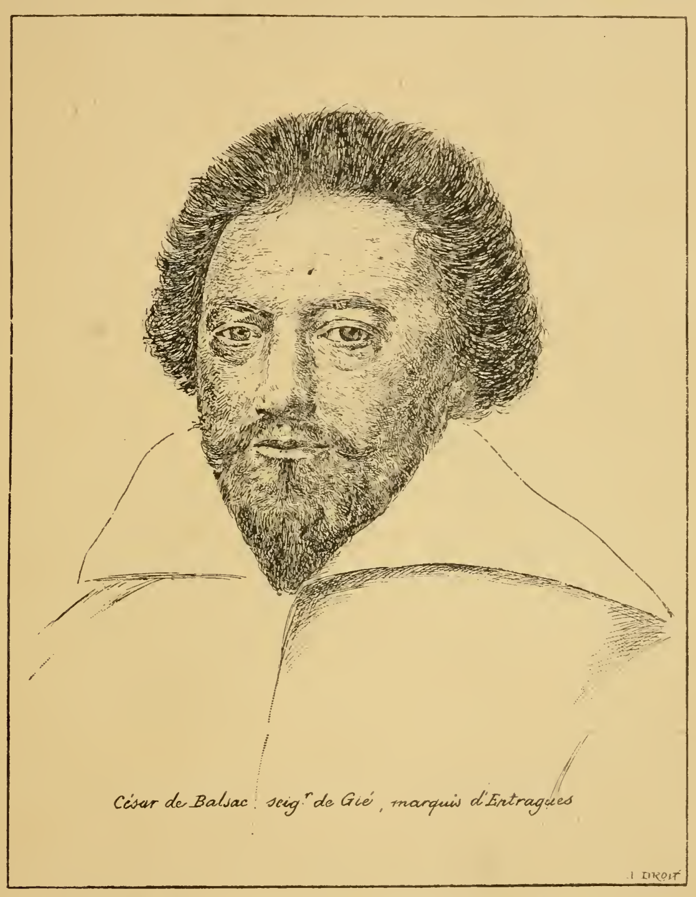


Maître Jean Bellegambe, peintre (Recueil d'Arras).

au menton fuyant, à l'oreille immense comme un pavillon de trompe.

Puis c'est le « frère Jehan qui ne mangeait point ». Sur son portrait peut s'exercer la sagacité des amateurs de diagnostic rétrospectif. Pourquoi ce malheureux frère Jean ne pouvait-il fermer la bouche, ce qui lui interdisait de mâcher ? Sans doute, à notre avis, en raison d'une luxation de la mâchoire inférieure

le prognathisme du maxillaire inférieur ne paraît peut-être point assez prononcé, mais le sujet est vu de face, ce qui atténue un



PIERRE DUMOUTIER. — César de Balzac (Bibliothèque Nationale).

peu cette propulsion en avant de l'os luxé. On sait qu'il existe des luxations récidivantes qui déjouent les tentatives les plus habiles: c'est apparemment à un de ces accidents que frère Jean devait sa désolante infirmité.

Maître Jean Bellegambe, peintre, était loucheur, ou, si l'on veut une expression plus académique, bigle. Le dessinateur du Recueil d'Arras n'a pas masqué sa discordance visuelle, mais il a eu soin de camper son modèle de trois quarts, afin d'atténuer, dans la



Le Pape Pie V (Recueil d'Arras).

mesure du possible, cet inesthétique défaut, sans pour cela offenser la vérité. Ces portraits de loucheurs sont rares. Celui du Recueil d'Arras peut faire pendant à celui du cardinal Sughirami, par Raphaël. A noter que maître Jean Bellegambe fut, en dépit de son infirmité, un peintre excellent.

Aussi rares, croyons-nous, sont les portraits de varioleux, ex-

ception faite, bien entendu, pour ceux de Mirabeau, dont on dissimule toujours les ravages épidermiques. Celui que nous reproduisons ici, nettement caractéristique, en dépit de la barbe rare,



RUDE. — Buste de Louis David (Louvre).

représente César de Balzac, qui devint marquis d'Entragues, autrement dit le mari de la belle Marie Touchet, la bourgeoise maîtresse de Charles IX. Mari honoraire qui ne prit de l'activité qu'à la mort du roi Charles. L'amant n'était point beau, mais on avouera que le mari était peu *ragoûtant*, suivant l'expression que Molière devait consacrer au siècle suivant.

Enfin la paralysie faciale. Elle n'est point fréquente dans les portraits, et pour cause. Le portrait du pape Pie V ne laisse

aucun doute sur ce diagnostic rétrospectif ; il suffit d'avoir vu une seule fois une paralysie faciale pour la reconnaître dans ce dessin. De même pour le grand peintre Louis David, dont Rude a sculpté deux bustes; l'un de ces bustes représente David atteint de paralysie faciale gauche : la commissure des lèvres est fortement abaissée, l'asymétrie se retrouve aussi bien dans les plis du front que dans les muscles de l'œil, le sillon naso-génien et le menton. Mais la bouche, surtout, est typique ; c'est bien là le malade qui « fume la pipe », suivant l'expression clinique.

Le buste, un des chefs d'œuvre de Rude, est au Louvre : il faut entendre les réflexions amusantes des visiteurs, ignorants, bien entendu, de la symptomatologie de la paralysie faciale. C'est un bon moment à passer que de s'arrêter devant ce buste : il est vrai qu'il serait mieux à sa place à la Salpêtrière.

Le Rire

> Mieulx est de ris que de larmes écrire,
> Pour ce que rire est le propre de l'homme.

C'est par ces mots que maître Rabelais Alcofribas, abstracteur de quintessence, présente à ses lecteurs la vie très horrifique du grand Gargantua. Et, de fait, les pages qui suivent cet appel sont uniques dans la littérature, car le rire y sonne clair et franc comme une fanfare joyeuse et endiablée.

Pourtant, il y a des hommes qui ne rient jamais. On les décore du nom helléniste d'*agélastes*. Crassus, Phocion, Caton le Censeur, Nerva, dont Apollonius prédit l'élévation à l'empire « de ce qu'il ne l'avait vu ni rire ni pleurer ». M. Bertrand, auquel nous empruntons ces citations (1), ajoute que, suivant une légende ancienne, on ne riait plus jamais quand on avait pénétré dans la caverne de Trophanius, et que Lazare ressuscité ne se dérida plus.

Le rire a été autrefois considéré comme un signe d'infériorité intellectuelle. Alors qu'au contraire l'homme devait s'enorgueillir de pouvoir donner une manifestation matérielle de ses sensations morales, tandis que l'animal les supporte impassiblement, les philosophes de l'antiquité et les scholastiques du moyen âge estimaient que le rire est une passion dont les hommes de haute sapience doivent savoir se libérer.

C'est apparemment suivant ce faux précepte, que le caricaturiste auquel nous avons déjà emprunté ses satires dessinées contre

(1) Bertrand, *Mes vieux Médecins* (Une théorie du rire, Laurent Joubert). Storck, édit. à Lyon, prix : 3 fr. 50.

Gall, a réuni quelques types de grimaces et de rires. Évidemment, ce sont les échantillons de basse humanité, comme si le rire était signe de dégénérescence.

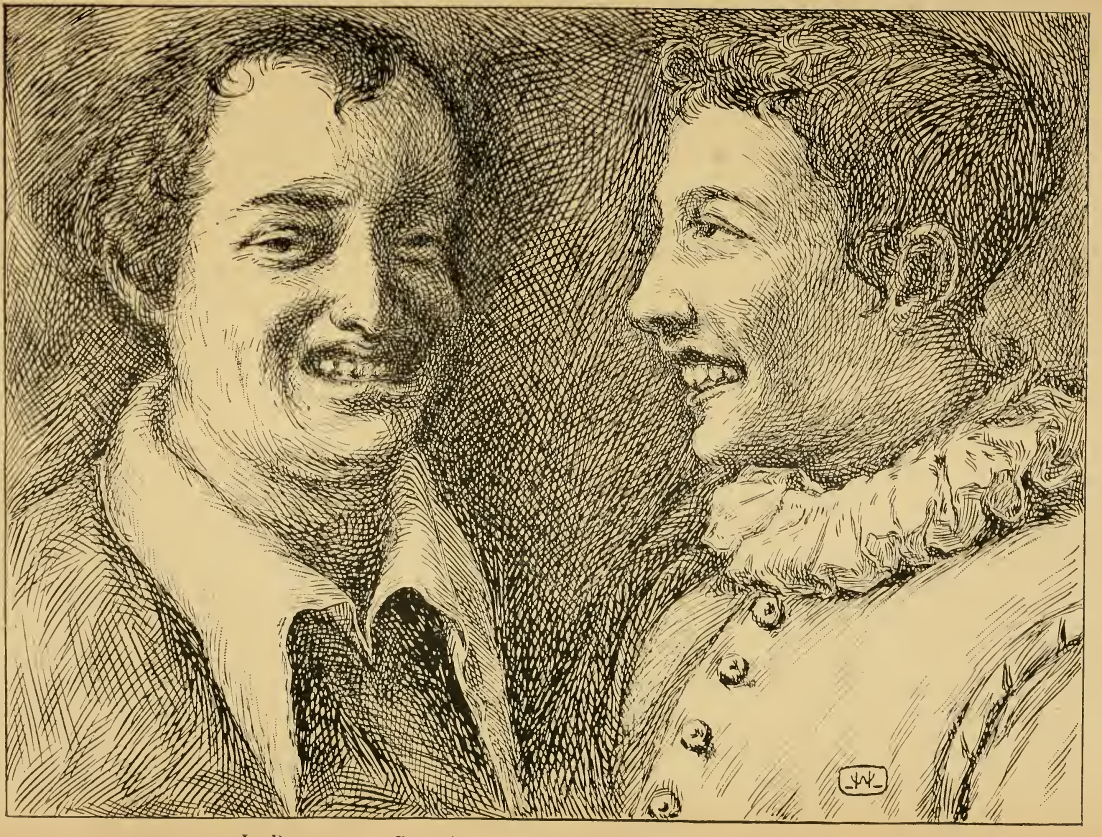
Cependant au seizième siècle, Rabelais et Laurent Joubert ont réhabillité le rire et l'ont restitué à ses destinées humaines. Rien



Caricatures phrénologiques (Album d'images, 1824).

d'étonnant du reste à ce que ce soit deux médecins, ayant une connaissance soit intuitive, soit raisonnée, des rapports du physique et du moral, qui se soient voués à cette œuvre de réparation.

M. Alexis Bertrand, le savant professeur de l'Université lyonnaise, a analysé dans son volume si pittoresque, *Mes vieux Médecins*, la théorie du rire de Laurent Joubert. L'étude psychologique de notre ancêtre est extrêmement curieuse : elle indique les conditions nécessaires au déclanchement du rire : perception d'une



Le Parmesan. — Deux jeunes gens riant (Naples, Musée National).

chose laide, impropre à émouvoir notre pitié, imprévu, nouveauté, rapidité de la plaisanterie, déception de l'esprit qu'il explique par l'exemple suivant : on nous annonce une ravissante beauté, et nous voyons paraître une vieille « ridée, barbue, velue, frisée,



FRANZ HALS. — Tête d'enfant (Musée de Dijon).

borgne, chassieuse, crassée, punaise, puante, morveuse, baveuse, édentée, rogneuse, pouilleuse, vide et sale, bossue, tortue, escropionnée et plus difforme que la même laideur, il y a bien de quoi rire de nous voir ainsi moqués ». C'est assurément un spectacle analogue qu'ont eu sous les yeux les deux jeunes gens portraicturés par Le Parmesan et dont la gaieté est réellement communicative.

Au fur et à mesure que l'esprit acquiert de la maturité, le rire devient plus difficile à déclancher. Pourquoi ? Parce que l'imprévu devient rare, ainsi que la *nouvelleté* dont parle Laurent Joubert. Aussi les enfants rient pour un rien, aussi facilement qu'ils pleurent, du reste. Et ce rire, ils l'ont non seulement sur



GOYA. — El Tio Paqueti (Collection particulière).

les lèvres, mais plus encore dans leur regard où la joie passe comme un éclair. C'est ce qu'a très bien compris Franz Hals, dont l'enfant rieur présente une vilaine bouche, mais dont les yeux sont pétillants de gaîté : point seulement sonore, elle est rayonnante, lumineuse, pour ainsi dire.

Mais le rire est souvent, chez les faibles d'esprit, chez les innocents, perpétuellement figé sur leurs lèvres, par le même principe psy-

chologique, sans doute, qui fait que le rire diminue chez l'homme au fur et à mesure des acquisitions de son esprit. C'est ce qui explique pourquoi la plupart des artistes exécutant le portrait d'un niais, l'ont fait rire sottement : Vélasquez et Goya nous montrent leurs sujets la bouche entr'ouverte, mais le regard vague ;



VELASQUEZ. — Le Niais de Coria (Madrid, Galerie du Prado).

leur hilarité ne concorde point comme celle des sujets du Parmesan ou de Franz Hals, avec un éclair malicieux de leur regard. Tout au plus, chez l'horrible rieur de Goya, la face édentée, aplatie et bestiale est-elle quelque peu éclairée d'une lueur d'intelligence : encore est-il cousin germain du niais de Vélasquez.

Le paysan de V. Ostade est plus fin que les deux modèles précédents. Il rit sans mesure, largement, à bouche ouverte, mais

l'œil bridé par la grimace; entre les paupières filtre un regard plein de malice astucieuse : le paysan flamand n'a rien à envier sous ce rapport à son confrère normand.



Van Ostade. — Paysan riant.

Le *Joyeux Buveur*, de Fr. Hals et le *Gai Musicien*, d'Houthorst rient sous l'empire d'un excitant artificiel qui, suivant les tempéraments, met l'homme en gaieté ou en tristesse. Car le rire renferme non seulement un élément psychologique, mais encore est-il intimement lié aux régimes et aux diathèses, aux tempéraments

de chacun. Tout d'abord. il est de notoriété banale que les gens, porteurs d'un bon estomac et d'un intestin docile, sont prédisposés à la gaîté. Les dyspeptiques et les constipés sont au contraire d'humeur acariâtre et portés à la mélancolie. D'autre part, il est



FRANZ HALS. — Le Joyeux Buveur.

non moins certain que les différents événements de la vie sexuelle influent sur la tendance psychologique de l'individu. Sans doute, l'extrême chasteté de Bossuet, qu'on disait vierge, justifiait-elle son anathème : « Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez ! » Et l'adage latin *post coitum animal triste* confond maladroitement la tristesse avec la fatigue résultant d'un acte psychologique particulièrement déprimant.



STEEN. — Les Rhétoriciens.

Si donc le vin met en gaîté, l'amour n'y contribue pas moins. C'est ce que pensent les personnages du tableau de J. Steen, les rhétoriciens. Pendant qu'un philosophe, bavard et niais, expose à l'assemblée ses théories métaphysiques, un joyeux compagnon lutine la femme du rhéteur et rie aux éclats; son désir amoureux



HOUTHORST. — Le Gai Musicien.

provoque — suivant l'expression de Laurent Joubert — l'ouverture de la bouche, l'allongement des lèvres, l'élargissement du menton, et jusqu'à ces petites fossettes qui se forment aux joues, et qu'il nomme *gelasius*; ses yeux étincellent de splendeur joyeuse, et aussi de l'ivresse prémonitoire du tête-à-tête prochain.

Quant aux épicuriens, uniquement préoccupés de satisfaire aux deux règles de leur vie, la faim et l'amour, nous les trouvons sous

le pinceau de Jordaens dans sa toile *le Roi boit* du musée de Lille. L'artiste s'est montré soucieux de choisir des modèles ayant leur raison d'être hilarants : le roi a une bonne grosse face rubiconde et réjouie, adornée d'un triple menton et sur laquelle la mélancolie n'a point prise. Sa compagne et ses compagnons, ignorant la maladie, eux aussi, subissent la contagion du rire, déclanché par quelque plaisanterie salée.

Cette contagion du rire est plutôt marquée encore dans la *Fête*



JORDAENS. — Le Roi boit.

des Rois, de J. Steen. Car c'est encore un des caractères psychologiques du rire que cette puissance de contagion : « Les diaphragmes, écrit M. Bertrand, sont comme les cordes des clavecins qui vibrent à l'unisson. » Ici encore, c'est sous l'empire de l'alcool qu'une grossière hilarité secoue les convives de J. Steen Une farce d'ivrogne, à cheval sur un tonneau, suffit à déchaîner le rire. Comme la philosophie ne perd jamais ses droits, l'artiste a placé derrière la table le spectre menaçant de la camarde qui leur présente un plat de son choix, une tête de mort. Mais il s'agit bien de l'avenir : les personnages de J. Steen ne pensent qu'au présent et se pochardent comme des Polonais; ils ont l'ivresse joyeuse et heureuse.



JEAN STEEN. — La Fête des Rois (Bruxelles).



Brouwer. — Paysans ivres.

Ceux de Brouwer sont plus répugnants. Sur les sept ivrognes qui font le sujet de la toile dont nous donnons ci-contre une fidèle reproduction, une femme est ivre-morte, un homme s'est endormi bestialement sur sa chaise haute, deux ou trois seulement rient, sans trop savoir pourquoi, sans doute, de ce rire morbide que Joubert appelait le rire faux ou bâtard, et qui se rapproche tant de celui des idiots.

Ainsi le même phénomène naturel, la même manifestation matérielle, le rire, sert à traduire les états d'âme les plus divers : joie malicieuse de l'esprit, obnubilation de l'intelligence, ivresse sordide. Mais nous n'avons envisagé ici que la modalité visuelle du rire. Sa modalité auditive est encore plus variée : « Il y en a, dit Joubert, que vous diriez quand ils rient que ce sont oies qui sifflent, et d'autres que ce sont oisons grommelants. Il y en a qui rapportent au gémir des pigeons ramiers ou des tourterelles en leur viduité, les autres au chat-huant et qui au coq d'Inde, qui au paon. Les autres résonnent un piou-piou à mode de poulets. Des autres, on dirait que c'est un cheval qui hennit, ou un âne qui brait, ou un porc qui grunit, ou un chien qui jappe et qui s'étrangle. Il y en a qui retirent au son des charrettes mal jointes, les autres aux cailloux qu'on remue dans un seau, les autres à une potée de choux qui bout; les autres ont une résonnance, outre le minois et la grimace qui est en divers si diverse que rien plus... » Si le rire est l'apanage de l'homme, il n'a pas toujours lieu d'en être fier.

L'Expression artistique de la Douleur

Si le rire est le propre de l'homme, au dire de Rabelais, la douleur lui est autant familière, et l'accompagne comme un recors tenace, pendant son rapide passage sur la terre. Il naît, il meurt dans la douleur, et il est bien peu d'événements de sa vie qui ne soient fonctions d'une souffrance quelconque, physique ou morale.

Les philosophes de toutes les écoles ont disserté à perte de vue sur l'origine de la douleur, voire sur sa nécessité. Bien peu, du reste, ont songé à en rechercher la cause physiopsychologique, comme si les choses de l'âme étaient absolument indépendantes des fonctions corporelles. Spinosa, cependant, avait édifié une théorie de la douleur très ingénieuse et qui tenait compte de cette unité étroite : pour lui, la douleur a pour cause l'idée ou le sentiment de notre impuissance ; le plaisir, au contraire, est provoqué par le sentiment de notre puissance. Aussi, le plaisir et la douleur correspondent aux diverses phases de la lutte pour l'existence. La vie étant un perpétuel conflit entre notre force et les forces extérieures, le plaisir et la douleur traduisent les péripéties de ce conflit, suivant que nous remportons une victoire ou que nous subissons une défaite.

C'est probablement en vertu de cette loi que l'enfant, être neuf, ne reçoit jamais sans indifférence les sensations nouvelles qui viennent s'enregistrer sur son cerveau. Il les interprète aussitôt, suivant le cas, par le rire ou par les larmes. Mais plus l'homme avance dans la vie, plus sa sensibilité s'émousse, et quand il devient vieillard, il est fermé, pour ainsi dire, aux grandes joies comme aux grandes douleurs. De ce fait on traite le vieillard

d'égoïste. En réalité, ce n'est point l'égoïsme proprement dit, qui le caractérise : il ne réagit plus aux impressions venues du dehors, parce que la lutte qu'il soutient contre les forces extérieures est moins active, et que, d'autre part, sa puissance de réaction



Inconnu. — Enfant pleurant (Musée de Rouen).

(qui est une manifestation de défense) est notablement diminuée.

La douleur se traduit souvent chez l'homme, et surtout chez la femme et l'enfant, par les larmes. Les artistes ont interprété à l'infini le sentiment de la douleur, et leur interprétation diffère suivant le tempérament des races auxquelles ils appartiennent.

Toutefois, l'enfant ne manifeste sa souffrance — combien légère parfois! — que par les larmes, accompagnées d'une grimace expres-

sive. L'*Enfant pleurant* du musée de Rouen a été, par l'artiste inconnu, croqué sur le vif : paupières gonflées et fermées, bouche entrou-



BAZZILI SODOMISTI. — Saint Sébastien (Musée des Offices, Florence).

verte et asymétrique, nez relevé, sillon nasogénien profondément marqué, tout est exact dans ce petit portrait, traité avec humour.

D'autres fois, les artistes ont interprété à la fois la douleur

physique et la résignation morale. C'est ainsi que l'élégant *saint Sébastien* de Bazzili (au musée des Offices) lève vers le ciel un admirable visage que la souffrance n'a pas crispé, mais où roulent cependant les larmes du martyre. Des nombreux documents iconographiques de saint Sébastien, celui-ci est assurément un des meilleurs, par l'humanité qui y est si heureusement traduite. Ajoutons, pour être complet, que l'illustre Bazzili portait fièrement un surnom significatif : on l'appelait le *sodomiste*. Il est vrai qu'il pouvait le partager avec beaucoup de ses contemporains, et non des moindres.

La *sainte Madeleine*, de Quentin Massys, pleure devant le cadavre du Christ. Elle aussi est traitée avec beaucoup d'humanité : l'inclinaison de tête, les yeux baignés de larmes, la bouche fermée révèlent la douleur muette telle que les Flamands la concevaient. Les Méridionaux ont la douleur bruyante et déclamatoire ; les gens du Nord, engourdis par la rigueur du climat, sont sobres de manifestations criardes, ce qui ne les empêche point de souffrir autant, sinon plus que d'autres, car leur souffrance reste intérieure et n'a pas l'exutoire des sanglots ni des gémissements. Ceci est si vrai, que lorsqu'un artiste italien veut traduire la douleur avec sobriété, comme Carlo Dolce dans sa *Mater Dolorosa*, il ne parvient qu'à faire œuvre fade et sans aucune vérité.

Paul Mantz a dit de lui qu'il a peint des Christ doucereux, des Vierges agréablement éplorées, des Saintes tournant vers le ciel des regards mystiques et galants. Cette critique peut en toute justice s'appliquer à la toile reproduite ici.

Par contre, quelle admirable vérité dans la *Déposition*, de Bellini, à Milan. Pour notre part, nous connaissons peu de chefs-d'œuvre aussi propres à évoquer la pitié que ces deux visages du Christ mort et de sa mère épiant, à travers ses larmes, si un souffle léger ne traverse plus les lèvres entrouvertes du crucifié. L'amincissement du nez, les paupières irrémédiatement closes, les lèvres glacées, les gouttes de sang séchées sur les joues, traduisent avec une vérité étonnante la mort qui enfin a libéré le Christ de ses supplices. Quant à la douleur, incarnée par la Vierge, nous ne pensons pas quelle ait jamais été conçue avec plus de poésie, de tristesse, d'humanité, d'inspiration élevées. D'autres artistes que

Bellini ont apporté dans cette scène, si souvent reproduite, plus de



QUENTIN MASSYS. — Sainte Madeleine (Galerie Royale de Berlin)

sentiment religieux, mais aucun n'a mieux traduit, sur la toile,

les affres de la douleur morale, et, devant cette interprétation si haute, on se remémore les vers immortels :



Carlo Dolce. — Mater Dolorosa (Grande Galerie, Vienne).

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur...
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

Un degré de plus, et nous avons cette douleur bruyante, écla-



BELLINI — La Déposition (Milan, Musée Brera).



GIOTTO. — La Déposition, détail (Padoue).



GIOTTO. — La Déposition, autre détail (Padoue).



Jeunes filles pleurant près d'une stèle et guerrier. Terre cuite de TANAGRA (collection particulière).



GIRODET. — Étude de nu pour la mort de Phèdre (Louvre).

tante, familière à ceux qui apportent à tous les actes de la vie une intensité romantique d'expression, tel Giotto, dont la *Vierge* ne *pleure* point, mais grimace sans souci de l'esthétique, et sanglote éperdûment sur le cadavre de son fils.

Le même Giotto, dans le même tableau, a donné de la douleur une interprétation toute différente, en montrant les mauvais anges précipités du ciel. Ceux-ci ont des attitudes contractées (surtout celui qui occupe le milieu de la reproduction) comme pour prévenir et amortir la chute inévitable. Leurs traits sont extraordinairement convulsés en une inexprimable grimace, indice de la souffrance atroce que leur cause le châtiment suprême : mais, comme la Vierge, ils ne pleurent point, leur douleur s'exhale surtout en lamentations, et se traduit par le geste.

Si nous voulons trouver le souci de l'esthétique allié à la représentation de la douleur, il nous faut remonter à l'antiquité, à l'époque où tous les actes de la vie devaient, suivant la formule philosophique du temps, s'accomplir en beauté. Les terres cuites de Tanagra nous montrent souvent la *Douleur* antique, sous les traits d'une fiancée venant pleurer près de la stèle commémorative d'un guerrier tué à l'ennemi ; en dépit de la souffrance amère qui déchire le cœur des pleureuses, rien n'est dérangé des plis harmonieux de leurs vêtements drapés avec une science à rendre jalouses nos plus belles actrices ; assurément, il y a là beaucoup de convention, mais aussi beaucoup d'art, délicat et tendre comme l'âme des jeunes vierges affligées.

La douleur de l'homme, au contraire, est plus puissante. Dans le dessin de Girodet pour la *Mort de Phèdre* (laquelle, entre parenthèses, ne paraît point ici s'être étranglée de ses propres mains), les deux hommes, Thésée et son confident, sont admirables de mouvement. Tous deux semblent donner raison à la théorie de l'impuissance de Spinosa. L'un est accablé, comme sous un fardeau trop lourd pour ses épaules, l'autre éprouve un sentiment d'épouvante, on le sent prêt à s'enfuir. Seule Aricie tente de porter secours à sa maîtresse.

Combien toutes ces images de la douleur, tantôt muette, tantôt bruyante, donnent raison au poète :

> L'homme est un apprenti ; la Douleur est son maître,
> Et nul n'a pas vécu, tant qu'il n'a pas souffert !

En Marge de l'Amour

Que n'a-t-on pas dit, écrit, chanté sur ce thème vieux comme l'humanité : l'amour — mobile d'actions quelquefois belles, le plus souvent fort laides ? Tous les sentiments, toutes les passions qui agitent l'âme, gravitent autour de l'instinct de la reproduction que notre mentalité d'êtres supérieurs a décoré de ce beau nom.

— Eh quoi ! dira-t-on, l'amour n'est-il que l'attirance brutale, physiologique de deux sexes opposés, et ne compte-t-on pour rien le sentimentalisme délicat qui distingue l'homme de l'animal et fait que le *centre de l'amour*, suivant l'expression de Grand-Carteret, est établi dans les fibres même de notre cœur ?

— D'abord, répondrons-nous, qui dit que l'animal n'est point, lui aussi, un sentimental, et qu'il est indifférent à ce qu'on pourrait appeler la poésie sexuelle ? Le cerf brame d'amour par les chaudes nuits d'été, lorsque le talonne l'aiguillon du désir. Le rossignol module éperdument les variations de ses trilles, à l'époque de sa lune de miel. L'étalon est transfiguré lorsqu'il hume dans l'espace l'approche de la cavale ardente... On pourrait multiplier les exemples : l'homme n'a point le monopole d'extérioriser ses sentiments, de les envelopper de poésie, de masquer ainsi la brutalité de son appétit génésique.

Ce que nous avons ajouté à cet instinct passionnel, c'est un attribut d'amour-propre et de propriété individuelle : il se traduit par des mots sonores, mais bien souvent méconnus, — honneur, honnêteté, pudeur, — et par une perversion : la jalousie. Au fond, Baudelaire avait peut-être raison :

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté !

Ce que le philosophe doit voir surtout dans l'amour, c'est l'hommage éternel à la Beauté. Armand Silvestre, qui se connaissait en la matière, écrivait fort justement : « Aimer la femme pour sa beauté est le premier des devoirs. L'amour qui s'attache aux splendeurs plastiques est tout simplement le sauveur de la souche humaine et en retarde l'abâtardissement. »



Mais ce n'est point pour philosopher que nous avons ouvert ce chapitre. Rien ne sert de disserter sur l'amour, attendu que les centaines d'écrivains qui l'ont tenté n'ont jamais modifié la mentalité ni le tempérament d'un seul adolescent. A chacun son appétit, ses vices et ses tares, ses vertus et son auréole étroitement déterminés par des lois dont le mécanisme lui échappe.

Contentons-nous donc de glaner à travers l'œuvre figurée des artistes ce qui semble de nature à resserrer les rapports de l'art et de la médecine.

A tout seigneur, tout honneur. Commençons par l'amour conjugal. Le coucher de la mariée, de Giovanni da San Giovanni, nous retiendra un instant par le pittoresque de sa mise en scène. Le jeune homme, nu comme un ver, est déjà au lit, il tend à sa jeune femme des mains prometteuses de vigoureuses étreintes : le gars est solide, bien musclé, ses pectoraux saillent sur sa poitrine, et son regard brille de convoitise. Sa partenaire, qu'on lui amène, est légèrement effarouchée, comme il sied à toute vierge digne de ce nom. Elle est aux trois quarts déshabillée, soutenue par ses sœurs, ses amies, dont une regarde, non sans envie peut-être, le lit étroit qui sera tout à l'heure le champ de bataille où triomphera l'amour.

La toile est d'un réalisme cru, et amusera ceux qui s'intéressent à la date d'apparition de la chemise de nuit. On voit que du temps de l'artiste (commencement du dix-septième siècle) on ne s'embarrassait point de ce pudique vêtement.

Les lunes de miel sont de courte durée. De même la fidélité des femmes. La trahison de la femme, la faiblesse de l'homme, a dit Bourget, cruelle, cruelle énigme. C'est pour prévenir cette trahison



Giovanni da San Giovanni. — Le Coucher de la mariée.

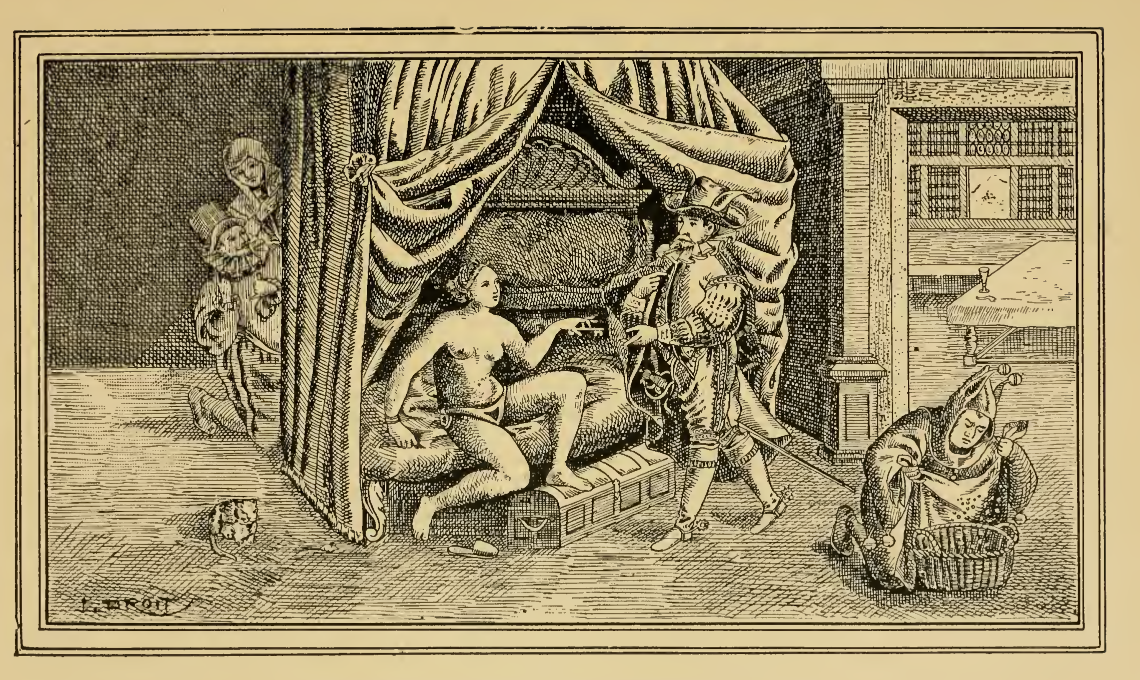
qu'un mari inventa un jour la ceinture de chasteté. Pendant longtemps, celle-ci fut infligée aux femmes soupçonnées par leurs époux. La gravure ci-contre, du seizième siècle, nous montre le mari cornard faisant ses adieux à sa femme, après avoir assujetti et fermé l'appareil de contrainte. Mais l'artiste anonyme a eu soin de nous montrer derrière l'alcôve le galant, accompagné d'une proxénète qui lui remet une fausse clef. On aurait tort de croire, au reste, que les ceintures de chasteté ne sont plus que des objets de musée. Il s'en vend toujours, à Paris même, ainsi que l'a nettement prouvé le docteur Caufeynon. Parmi de nombreux documents, notre confrère rapporte la circulaire d'un notaire de province, dépositaire d'une ceinture de pudeur. Plus de viols ! s'écrie le tabellion.

Appareil gardien de la fidélité des femmes. Avec armure et serrure simples . . . . 120 fr.
Avec armure et serrure soignées et de luxe . . . . . 180 fr.
Avec armure et serrure en argent, le tout très soigné. . 320 fr.
C'est pour rien, comme on voit.

L'amour vénal, autant sinon plus que l'amour honnête — conjugal ou libre — a été poétisé par les écrivains et les artistes. Rien ne s'y prête moins cependant que la prostitution, si dégradante pour la femme, et qui n'offre point au mâle de ces triomphes sublimes, de ces victoires éclatantes dont il a lieu de se glorifier.

Pourtant, quelle poésie mièvre et tendre dans le charmant tableau de M. Hippolyte Lucas : *les Tantalides au mur de Graffiti*. Les Tantalides, ce sont les courtisanes de Baïes — la jolie cité d'amour dans l'antiquité — qui venaient le soir déchiffrer les inscriptions gravées dans la journée par les riches jeunes gens sur le mur réservé à ce marché. Avidement elles lisaient le prix offert et les noms de ces passants d'amour ; si l'affaire leur plaisait, elles attendaient patiemment, à demi dévêtues, luttant de grâce et de séduction, l'arrivée du généreux amant. Coutume latine renouvelée d'Aristophane qui, dans l'*Assemblée des femmes*, nous apprend que le même marché se tenait à Athènes, au mur du Céramique.

Mais la bestialité de l'amour ne se pare point toujours de cette



La Ceinture de chasteté (Gravure flamande du XVIe siècle).

grâce exquise. Aussi bien, il suffit de jeter les yeux sur une scène galante de Flamand, — celle de Brakenburg, par exemple, — pour y trouver plus de réalisme, plus de brutalité ; les faces sont allumées par l'alcool et le désir ; les attitudes sont insouciantes de toute esthétique. Les deux amants sont de belles brutes qui ne connais-

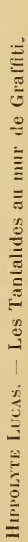


BRAKENBURG. — Scène galante.

sent point le charme des bagatelles de la porte et vont droit au but : la procréation brutale, dans l'ivresse. Les voilà bien, les sauveurs de souche humaine, chantés par Armand Silvestre !

Revenons à l'amour vénal.

Si le mur du Céramique ou de Graffiti a disparu de notre société plus pudique que la société antique, la prostitution n'a point cessé de s'étendre, comme une lèpre incurable. Une gravure du dix-septième siècle, flamande également, nous fait assister à un



Hippolyte Lucas. — Les Tantalides au mur de Graffiti.

marchandage d'amour : on ne saurait mettre moins de formes que ce reître à débattre le prix d'un quart d'heure de plaisir ; pour un écu la dame lui ouvrira le paradis, — à moins d'une tromperie, toujours possible, dans l'exécution du contrat.



L'Amour vénal (Gravure flamande du XVIIe siècle).

D'autres fois, c'est l'entôlage que nous montrent les artistes, témoin cette autre estampe, contemporaine de la précédente, où l'on voit la scène classique et immuablement traditionnelle : l'homme occupé à des batifolages plus ou moins légers avec une dame de mœurs gaies, cependant qu'une complice profite de son



Scène d'entôlage au XVII[e] siècle (Gravure flamande).

inattention pour vider ses poches. L'entôlage n'est donc point, comme feignent de le croire les pessimistes modernes, une abominable invention des temps présents.

Le mot est neuf, mais la chose est vieille. Du temps de l'Arétin, les seigneurs se faisaient accompagner chez leurs maîtresses par leurs valets, lesquels déshabillaient leurs patrons, et emportaient

JEAURAT. — Enlèvement de police.

les vêtements, afin d'éviter la fâcheuse et indiscrète fouille. Au matin, ils rapportaient les habits. Le système est pratique, et nous le signalons aux notables de province en voyage d'affaires (!) à Paris.



Au fond, la prostitution serait absolument indifférente à l'évolution sociale si elle n'était point facteur des maladies vénériennes. C'est ce qui explique pourquoi, tolérée, encouragée même dans

l'antiquité, insouciante de l'*avariose*, elle fut si âprement pourchassée, de saint Louis aux temps présents. Peine perdue, du reste ; la prostitution est inhérente même à la vie sociale, et le mieux qu'on puisse faire est d'en tempérer les effets.

On sait quelles mesures draconiennes furent prises par les rois contre les ribaudes, condamnées tantôt au fouet, tantôt à l'interne-



JEAURAT. — Le Départ des vestales pour l'hôpital.

ment, tantôt même au bûcher, suivant la sévérité du monarque régnant.

Sous Louis XIV, on les conduisait à la Salpêtrière. Les deux gravures ci-jointes représentent précisément, la première la rafle de police, la seconde le départ des vestales pour l'hôpital ; la charrette, – ce n'est pas encore le panier à salade, perfectionnement raffiné — est entourée d'archers. Les filles publiques, sans vergogne ni pudeur, insultent les passants et leurs gardiens, jouissent bruyamment de leur dernier instant de liberté, car une fois la porte

de l'hôpital-prison fermée sur elles, une vie terrible commencera pour ces malheureuses.

Nous apportons aujourd'hui plus d'humanité et peut-être plus de



ZIER. — La Fouille au Dépôt.

justice, dans la répression des délits de prostitution. Les filles sont conduites, non plus à la Salpêtrière, mais au Dépôt, où elles sont fouillées.

C'est une de ces scènes que représente le tableau de Zier qui

figura au Salon de 1903. La fille qui subit la honte de cette formalité n'est point une de ces malheureuses péripatéticiennes des boulevards extérieurs, mais une hétaïre de haute volée, empanachée, couvertes de dentelles, et qui s'est laissé pincer par les *mœurs*. La préposée à la fouille découvre sous ses jupons des bijoux de prix, dérobés par entôlage à quelque client de passage.



L'Espagnol châtré.

Terminons enfin cette série, en marge de l'amour, par la reproduction d'une castration. L'estampe porte en titre : *l'Espagnol châtré de Gravelines et de Dunkerque* ; elle date de la guerre de Trente Ans et fait allusion à la perte de ces deux places par les Espagnols. Cette satire politique est fort amusante, au surplus. L'opérateur tient dans la main gauche les bourses du malheureux, et de la droite les sectionne d'un coup de tranchet. L'Espagnol se lamente :

Hélas ! quel coup prodigieux
Ternit aujourd'hui mes prouesses !
Ai-je pu souffrir à mes yeux
Perdre ces deux puissantes pièces !

Et le Français riposte :

Seigneur ce remède nouveau,
Qui ne vous laisse que la peine,
Vous rendra doux comme un agneau
Et gras comme un chapon du Maine.

O Abélard ! O Fulbert !...

La Gourmandise

« Il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger. » Maxime d'avare qui réjouissait Harpagon, et qui, à la scène, produit toujours son effet comique, maxime d'hygiéniste au demeurant, et qui devrait faire loi pour les quatre cinquièmes de l'humanité.

Car il est indubitable que nous mangeons trop, et que la surcharge alimentaire dont nous gravons notre organisme, favorise le développement des maladies par ralentissement de la nutrition, ainsi nommées parce que le sujet a voulu forcer et exagérer ladite nutrition.

Au demeurant, ce n'est là qu'un prétexte hypocrite sous lequel nous cachons une de nos grosses passions.

L'alcoolique s'excuse de boire du vin en se disant que le vin donne des forces ; le gourmand mange à l'excès en arguant, lui aussi, qu'il a besoin d'être fortifié.

Ayons donc la franchise de nos défauts ; nous en avons deux capitaux, la gourmandise et la luxure. C'est à eux que nous sommes redevables de notre usure précoce. Il est vrai que, sans eux, nous ne trouverions aucune oasis dans cette vallée de larmes, et qu'à tout prendre l'ascétisme n'a rien d'enviable, même au prix d'une longévité assurée.

Mais notre hypocrisie va si loin que nous n'avouons que bien rarement ces passions dominantes, et que nous les enjolivons, nous les parons de toutes les grâces séductrices de la beauté. L'acte sexuel qui, en soi, n'a rien de beau, a cependant été chanté par les poètes sur les modulations les plus éperdues de leur lyre ; mais c'est le seul souvenir des voluptés passées, le seul désir des voluptés à venir qu'évoquent leurs rythmes harmonieux et leurs images colorées. De même la gourmandise, qu'on peut définir

la perversion de l'instinct de conservation, a donné sujets à maintes allégories poétiques. C'est le « mignon défaut » des femmes, le « petit péché » des ecclésiastiques, le « faible » des médecins... et de bien d'autres individualités.



BOILLY. — La Gourmandise.

Conception parfaitement inexacte. La gourmandise est un défaut fort laid, puisqu'il enlaidit le moral et le physique des hommes. Du moral, n'en parlons point : toute passion impérieuse imprime à la mentalité de sa victime une direction fâcheuse, l'asservit sous une sujétion continue, la détermine, en un mot, dans tous ses actes et toutes ses pensées.

Au physique, même effet. Consultons un artiste sincère et cou-

rageux, Boilly. Dans bon nombre de pochades, cet excellent peintre de mœurs met en scène des gourmands. La plus satirique est celle intitulée la *Gourmandise*. Ces trois individus groupés dans cette estampe — deux hommes, un enfant — ont une ex-



Boilly. — La Marchande de beignets.

pression d'une bestialité dégradante : yeux exophtalmiés, prunelles dilatées, lippes énormes (surtout celle du sujet occupant le premier plan), gestes moins élégants que ceux d'un goret dévorant sa pâtée, la queue frétillante et le grognement sonore.

Dans la *Marchande de beignets*, nous avons la gourmandise du populaire. Chacun se régale à sa manière : les bourgeois de l'estampe précédente fourrageaient à pleines mains dans un pâté

truffé ; les prolétaires de celle-ci se délectent avec des beignets. On aime ce qu'on peut, « on mord à ce qu'on peut », pour parler comme Maurice Donnay dans son discours académique. Mais ici encore la bestialité des uns et des autres est mise en évidence.



BOILLY. — Les Mangeurs de glaces.

La même cause produit les mêmes effets chez les individus de classes différentes.

Avec les *Mangeurs de glaces* et les *Mangeurs de raisins* nous revenons dans le monde bourgeois, qui, pour l'heure, n'est pas celui où l'on s'ennuie. Pourvu qu'on mange... ou qu'on aime, on ne s'ennuie jamais. Deux occupations fort prosaïquement matérielles qui sont le but et la cause finale de bien des initiatives. Les

gens pas comme il faut résument ce concept en deux mots trop énergiques pour être reproduits : mais déjà le lecteur, qui les connaît bien, les a sur le bout des lèvres, comme moi-même au bout de ma plume.



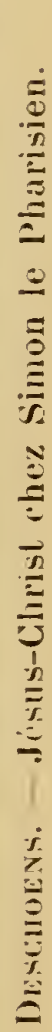
BOILLY. — Les Mangeurs de raisins.

Les mangeurs de glaces, des invités à un *five-o'clock ice*, dégustent leurs sorbets avec la componction traditionnelle et surtout la prudence nécessaire. Gare aux caries dentaires maladroitement réveillées ! Aussi ont-ils la bouche en derrière de poule qui vient de pondre. Les mangeurs de raisins n'ont point tant de précautions à prendre : au temps de Boilly — heureux temps ! — on ne pensait ni aux microbes, ni à l'appendicite. Aussi savourent-ils leur chas-

selas et leur muscat en manifestant un plaisir indicible. Le jeune homme, notamment, un glouton qui mord les grains à pleine grappe, a des yeux bridés par la joie, les narines mobiles, la bouche épaisse du sensuel.

Que nous voilà loin de la sobriété évangélique et de la tempérance recommandée par les préceptes de toutes les religions ! Il est vrai qu'aux temps bibliques, Noé ne fut point un abstinent et que les noces de Cana, sans soutenir la comparaison avec celles de Gamache, ne furent pas un festin de carême. Toutefois, dans certaines maisons opulentes, comme celle de Simon le Pharisien, la sobriété était de règle, et c'est évidemment la parole du Christ qui avait opéré ce miracle de refréner les appétits gourmands de ses contemporains. Un tableau d'un primitif allemand, aujourd'hui au musée de Bruxelles, retrace la scène du repas chez Simon avec plus de simplicité et d'émotion dans le dessin que les œuvres fameuses de Véronèse ou de Philippe de Champaigne. La Marie-Madeleine repentante et courbée sous l'humilité de ses remords arrose de ses larmes sincères les pieds nus du Christ. Les invités sont à table, table frugale : deux poissons, deux pichets de vin, quelques petits pains ; c'est de la tempérance en action.

Autres temps, autre note. Le moyen âge a ses lippées franches, la Renaissance son Rabelais, le dix-septième siècle ses Bourbons, le dix-huitième ses noceurs. C'est assurément sous Louis XV qu'on sut le mieux manger comme le mieux aimer. Point de ces platées formidables, de ces fameux potages, de ces entrées indigestes dont se régalaient les contemporains de Louis XIV et que Vatel avait mis à la mode. Leurs successeurs seront gourmands et gourmets, amoureux et amants, voluptueux à l'excès. Aussi est-ce le temps, non point seulement des poètes libertins chantant l'amour sensuel, des peintres qui rendront avec un art suprême la douce mélancolie du baiser dans l'*Embarquement pour Cythère*, ou les scènes scabreuses décrites par Restif de la Bretonne ; c'est aussi l'époque des peintres de la table, non point des formidables ripailles flamandes exclusives de toute poésie, mais des parties fines et des bouches fines. Le *Déjeuner d'huîtres*, de Troy, (musée Condé, à Chantilly), est un des meilleurs échantillons de cet art

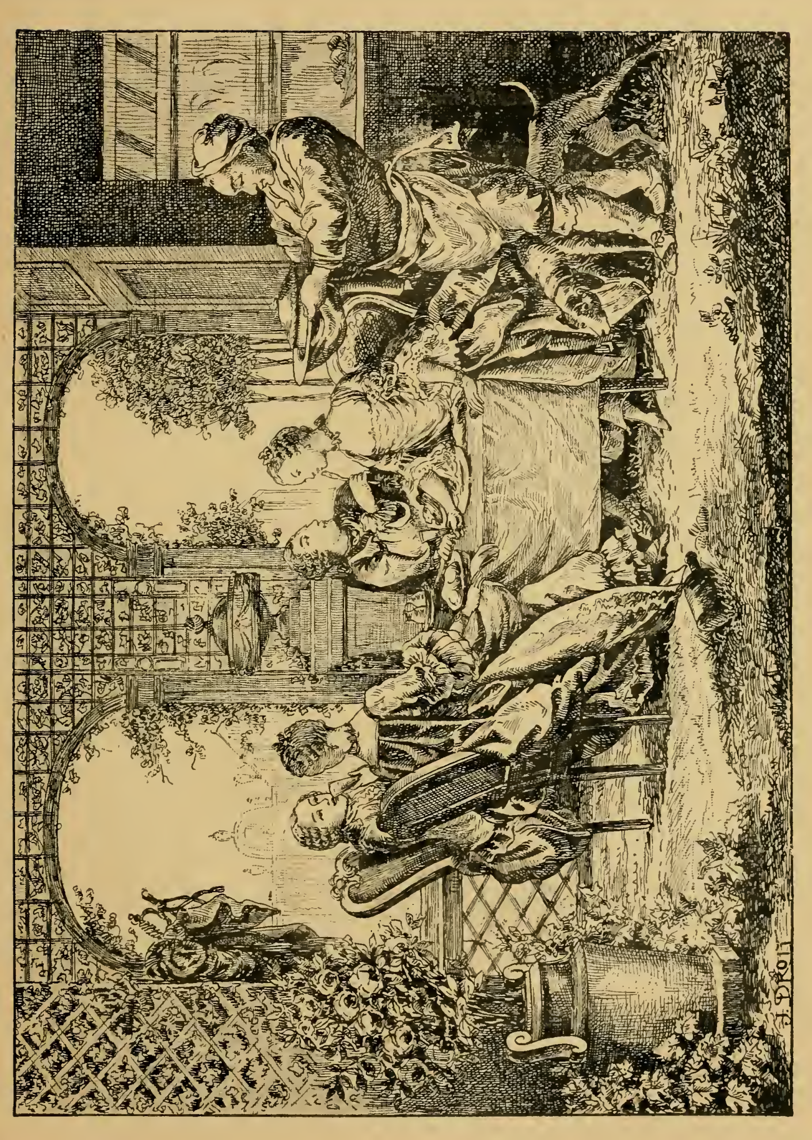


DESCHOENS. — Jésus-Christ chez Simon le Pharisien.



TROY. — Le Déjeuner d'huîtres.

bien supérieur à l'ennuyeuse nature morte. Elle est d'un caractère un peu orgiaque, mais conserve une note très aristocratique.



Eisen. — Le Midy.

On avait la manière, au dix-huitième et la bonne, celle chantée par Horace dans son ode immortelle :

Evoe ! recenti mens trepitat metu...



J.-B. HUET. — Le Dîner.

L'amour non plus ne perd point ses droits à table. Il sait fort bien qu'un estomac satisfait lui est plus propice qu'un ventre à



Gavarni. — Souper de carnaval.

jeun et que point n'est besoin de disserter longuement, comme autrefois dans une thèse fameuse de la Faculté, pour savoir si Vénus est plus aimable le soir au coucher, que le matin au réveil. En tout cas, les convives de la partie carrée du *Midy*, la galante estampe d'Eisen, accomplissent une besogne : ils restaurent leurs forces épuisées par les combats amoureux de la nuit, et en emmagasinent de nouvelles, pour les suivants qui ne sauraient tarder.

Mais voici, avec la toile de J.-B. Huet, le dîner de famille d'où la bagatelle est bannie, mais non la gaieté. Le bon curé, la conscience bourrelée d'inutiles remords, se laisse une fois de plus dominer par son péché coutumier, la gourmandise. Comment résister, aussi bien, à ce gentil trio de jolies filles qui, le verre en main, l'invitent à un « rubis sur l'ongle » ? Nous ne sommes point encore, sous ce siècle frivole, au temps maussade des hydropathes, et un buveur d'eau serait considéré comme un fou déraisonnant capable des pires méchancetés. Aussi l'appendicite était-elle méconnue. Niez donc le progrès !

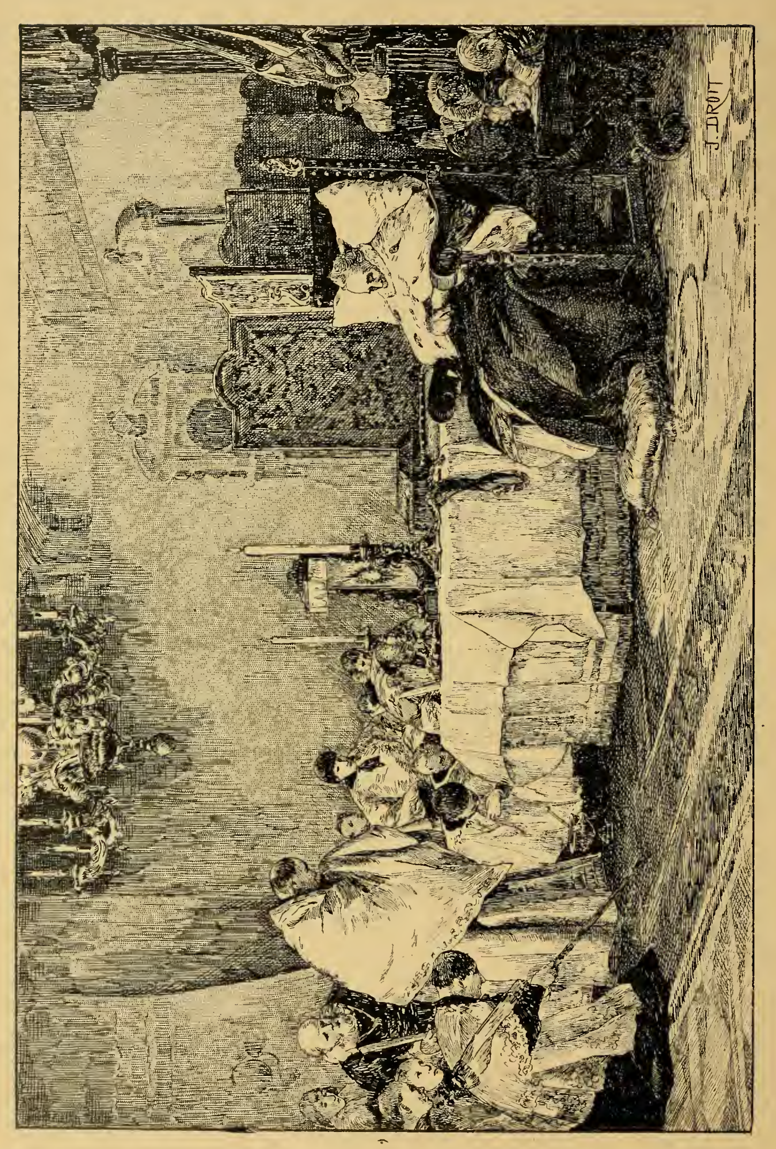
Enfin, le souper de carnaval, non point guindé comme ceux des américan bars, des restaurants modernes aux enseignes anglaises, mais un souper du temps de Gavarni, un souper de chicards et débardeuses, d'Espagnoles et de Pierrots, par une nuit de bal masqué à l'Opéra. Soulographie générale, confusion des sexes, exil de la pudeur, c'est l'ivresse parfaite; les uns dorment, beau résultat d'une heure d'orgie; les autres, les heureux, suivent sans contrainte le fil de leur rêve idéal : la folle du logis les entraîne, ils ont dépouillé leur personnalité habituelle, ce sont des demi-dieux qui vivent inconsciemment, hélas ! un moment inoubliable : mais quelle rançon, le lendemain : maux de têtes, nausées, hoquet, et toute la symptomatologie de cette affection passagère qualifiée par les latinistes de *gueula lignea* et par les hellénistes de *xylostomite* aiguë.

Les Diverses Manières de sauter le pas fatal

Le rêve des jolies femmes est de mourir en beauté ; celui des guerriers de tomber face à l'ennemi ; celui des bourgeois de finir dans leur lit. La destinée se charge souvent de contrarier ces modestes ambitions, et tel grand capitaine a été emporté par une attaque de goutte, tandis que tel brave citadin est tombé sous le couteau d'un apache. Somme toute, on meurt comme on peut ; on ne choisit point son heure ; autrement, on ne se déciderait jamais à franchir le Rubicon de l'au-delà.

Cependant, il est des gens privilégiés qui font une fin bien théâtrale, — tout étant soigneusement réglé pour la mise en scène. Les rois sont du nombre. Encore la tradition se perd-elle et les monarques contemporains, démocratisés à outrance, entrent dans la mort sans mettre en mouvement le grandiose appareil d'antan. Qui ne se souvient de la fin dramatique de la reine Elisabeth d'Angleterre, si puissamment retracée par Delaroche, ou de celle de Charles-Quint, s'éteignant dans le monastère de Yuste ?

C'est à une de ces morts royales que le peintre Barabino a consacré une toile assez appréciée. Il s'agit de l'agonie de Charles-Emmanuel Ier, roi de Sardaigne, miné par le chagrin et la défaite, alors qu'il avait rêvé de devenir un des arbitres de l'Europe. Il fut, au reste, le précurseur de Victor-Emmanuel, ce prince qui rêvait de l'unité italienne et qui disait : « L'Italie est un artichaut que la maison de Savoie doit manger feuille à feuille. » Mais en 1630, l'artichaut n'était pas encore mûr ; il fallait attendre plus de deux siècles encore. L'artiste nous montre le souverain affaissé dans son



BARABINO. — La Mort de Charles-Emmanuel Ier.



Ingres. — La Mort de Léonard de Vinci.

fauteuil, cependant que le clergé et les dignitaires se prosternent à la minute fatale. Le roi est mort, vive le roi !

Les artistes — les grands, ceux qui connaissent les suprêmes honneurs et qui peuvent se dire les cousins des rois,— ont eu, parfois aussi, une fin théâtrale. On connaît la légende de Léonard de Vinci rendant le dernier soupir dans les bras de son plus fervent admirateur, de François I[er]. Légende touchante et bien faite pour populariser le royal amant de la belle Ferronnière. Légende controuvée malheureusement — comme la plupart — car le jour où l'immortel artiste de la *Jôconde* mourait à Amboise, le roi chassait dans la forêt de Saint-Germain-en Laye. L'anecdote est donc du même sac que celle de Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien, ou du pape Jules II grimpant par une échelle raide jusqu'aux voûtes de la chapelle Sixtine où Michel-Ange extériosait son génie. Ce qui n'empêcha point Ingres de consacrer à la mort de Vinci une toile citée partout comme un des chefs-d'œuvre du maître de la peinture moderne.

Les bourgeois ne sont point non plus insensibles à la mélodramatisation funèbre. Greuze, qui excelle dans le conventionnel et le chiqué, a laissé un tableau fameux, *la Mort du grand-père*, qui peut faire pendant au *Retour de l'enfant prodigue :* les gravures de ces deux compositions sont, du reste, de rigueur dans le cabinet d'un Joseph Prud'homme qui se respecte. Toute la famille, y compris le chien, vient verser quelques pleurs sur la fin du Mathusalem en robe de chambre, cardiaque asystolique qui ne peut mourir dans son lit et qui attend la camarde dans son fauteuil. L'ensemble constitue une scène réussie de cinématographie.

Quelle différence avec l'eau-forte sobre et puissante de l'Espagnol Fortuny : *le Moribond*, et combien l'agonie de ce vieux solitaire est autrement tragique, autrement douloureuse et plus pitoyable ! Au reste, les deux artistes, Greuze et Fortuny, ne sont point seulement séparés par un siècle d'évolution, mais par toute la distance qui sépare la vérité — source éternelle d'art et d'humanité — du conventionnel et du mélo où se borne l'idéal de l'épicier.

Simplicité et vérité, également, que ces fresques naïves de l'école italienne pré-renaissance. *L'Extrême-Onction*, retracée par le pin-



Greuze. — La Mort du grand-père.



FORTUNY. — Le Moribond.

ceau d'un élève de Giotto, nous montre le moribond nu dans son lit, dressé sur son séant, et recevant presque sans connaissance le dernier sacrement. Point de douleur bruyante dans l'entourage.



Fresque de l'école de Giotto. — L'Extrême-Onction.

mais la ferveur d'une prière sincère, et la tristesse éplorée des visages amis.



Après la mort théâtrale ou la mort bourgeoise, la mort tragique. Nous en aurions de nombreux exemples, car l'histoire de l'humanité n'est guère qu'une succession de crimes, et les artistes en quête

de sujets de ce genre n'ont eu que l'embarras du choix. Aussi bien, nous en avons déjà rappelé pas mal dans de précédents chapitres. Bornons-nous aujourd'hui à l'allégorie d'Antée étouffé par Hercule.



Hercule étouffe Antée (Florence).

On sait que le monstre reprenait des forces nouvelles chaque fois qu'il touchait terre, ce qui lui permettait de tomber aisément tous ses adversaires. Hercule fut obligé de l'étouffer dans ses bras, ce qui témoigne d'une belle poigne musculaire ; le demi-dieu passa

une ceinture vigoureuse à son ennemi et s'en rendit maître. Libre aux philosophes de rechercher la morale de l'allégorie. Il n'y en a peut être point.

Passons au suicide. Le suicide dans l'art est un chapitre également copieux, mais monotone : Lucrèce, Cléopâtre, le Gaulois en ont fait les frais à eux seuls, ou presque. La mort du Gaulois, s'enfonçant l'épée dans le creux sous-clavier, après avoir poignardé sa femme, est d'un superbe mouvement : c'est le suicide par amour de la liberté, que n'auraient point renié les vieux sénateurs romains. Il faut aller aujourd'hui au Japon pour retrouver, dans le harakiri, un tel mépris de la mort.



La Mort du Gaulois.

Le suicide de Lucrèce est aussi célèbre : André del Sarto, le Guide, le Titien, Paul Véronèse, Giordano, Dürer, Lucas Cranach, Canlassi, bien d'autres encore, ont retracé les traits de la farouche Romaine qui ne voulut point survivre au banal accident qui lui



Canlassi, dit Il Gagriocci. — La Mort de Lucrèce.

était survenu : Tarquin, qui n'était point son époux, avait obtenu, *manu militari*, ses faveurs. Voilà bien de quoi révolutionner l'histoire : son suicide fut le signal de la chute des Tarquins. La belle Hélène n'y mit point tant de façons, et cette fois ce fut sa trop grande complaisance qui déchaîna l'effroyable guerre de Troie. Le silence, dans ce cas, est l'expédient le meilleur. Lucrece eût dû se



Joseph Winkel. — La Danse des morts.

taire, et Ménélas aussi. Franchement, un accident aussi fréquent dans la vie d'une femme ne vaut pas qu'elle mutile et poignarde son sein hospitalier. Cependant, ce geste inutile nous a valu d'immortels chefs-d'œuvre, et Lucrèce est morte depuis trop longtemps pour nous apitoyer sur elle.

Clôturons cette série par l'inévitable panneau de danse macabre. Celui-ci est dû à Joseph Winkel et rappelle volontiers le haut-relief si puissant de Bartholomé au Père-Lachaise. Cette marche à la mort est suffisamment explicite et impressionnante dans sa sobriété pour se passer de commentaires. L'obsession de l'étape finale empoisonnerait nos meilleures années, si nous ne savions y échapper. Parlons-en parfois, n'y pensons jamais, c'est la sage philosophie.

Le Voyage pour l'Éternité

(*Dessins d'après Grandville.*)

La récente exposition des humoristes français a montré tout le parti que des artistes d'esprit comme Willette, Léandre, Abel Faivre, Forain, Rabier, et tant d'autres savent tirer des manies, des vices, des tares de leur époque, ainsi que des vicissitudes, des infirmités morales ou physiques, sociales ou individuelles de leurs contemporains.

Ils n'ont rien inventé toutefois : ils ont transformé leur art, l'ont adapté aux nécessités actuelles, au progrès de l'imprimerie, aux exigences du public ; mais le fond est toujours le même qu'il y a cent ans : c'est ce sel attique, cet esprit prime-sautier, sceptique, insouciant, railleur, qui traite à la blague les sujets les plus moroses, les conceptions les moins folâtres. Peut-être un peu de philosophie amène se cache-t-elle sous le rire forcé du caricaturiste, et sans doute, plus d'une fois celui-ci pense à la maxime de Figaro : « Je me hâte de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. »

C'est bien aussi l'impression qu'on éprouve en feuilletant les albums de caricatures anciennes. Récemment nous trouvions au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale une suite de dessins de Grandville, le célèbre auteur des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Nous les reproduisons ici, persuadé qu'ils intéresseront nos lecteurs, car ils constituent les panneaux d'une Danse macabre moderne, mais combien originale, burlesque, féroce même !

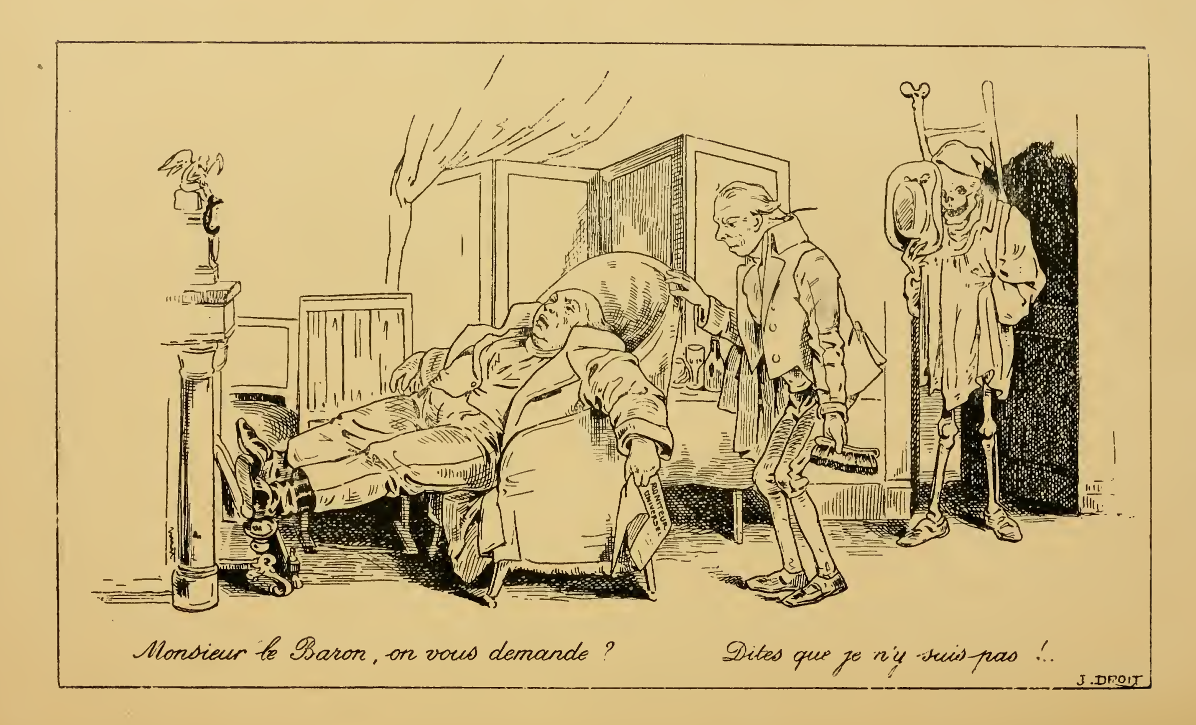
De ces huit dessins, le premier est intitulé : *C'est ici le dernier relais*. Un voyageur descend, tout harnaché, de la diligence, cependant que la Mort-Postillon bottée, éperonnée, la petite veste



C'est ici le dernier relai



Vais-je bien ?... Vous avancez horriblement !



Monsieur le Baron, on vous demande ? Dites que je n'y suis pas !..



Soyez tranquille, j'ai un Garçon qui ne se trompe jamais !

brodée ouvrant sur son squelette, lui indique la porte d'auberge où attend un char de forme bizarre, dont une tête de mort orne les moyeux. Aujourd'hui, l'artiste l'aurait remplacée par une 80 HP., et eût dessiné dans le lointain la tribune d'arrivée d'un « circuit » quelconque.

La planche suivante nous conduit chez un horloger dont la montre retarde sur le sablier du temps. Inutile de philosopher plus longtemps. La légende est cruelle, et le dessin digne de la légende.

Mais nous voici chez le riche baron, apoplectique, congestionné, dyspnéique. Pendant qu'il se vautre — la digestion étant pénible — dans son fauteuil, les pieds sur les chenets, un portefaix sinistrement farceur se présente : « Dites que je n'y suis pas ! » Vaine parole, car l'homme ne frappe jamais qu'une fois à la même porte, et ne redescend l'escalier qu'après avoir chargé son bagage sur ses crochets.

Puis c'est le pharmacien qui débite ses médicaments, préparés par son garçon dans le laboratoire obscur. Il ne se trompe jamais, le Pascalon du pharmacien Bézuquet, le collaborateur du digne M. Homais, et le vomi-purgatif qu'il triture avec soin délivrera des tourments terrestre le malheureux malade.

Une autre fois, c'est à un dîner de garçons, un de ces dîners fins où, les femmes étant absentes, les convives sont tout à la joie de savourer la fine cuisine et les vins généreux. Et voici que le marmiton apporte un plat de son métier, un plat auquel a déjà goûté le chien de la maison — il a été puni de sa gourmandise — et que les invités vont déclarer exquis ; champignons moelleux, parfumés, relevés d'une pointe d'ail et dont les alcaloïdes foudroieront tout à l heure les imprudents convives, jusques et y compris les graves fonctionnaires à collets brodés et culottes à boucles.

Nous pouvons rapprocher de cette estampe la composition pittoresque de Rethel (l'auteur de la Danse Macabre Révolutionnaire) intitulée la *Gourmandise* : La Mort-Marmiton prépare pour le bourgeois ventru et gourmand — sa lippe baveuse témoigne de son vice — un plat mignon. Non qu'il y ait des moules, ou des champignons toxiques dans cette sauce du diable ; tout au contraire,



Voila, Messieurs, un plat de mon metier !

de bon madère, d'excellentes truffes, et autres ingrédients de choix. Ceux-ci conduisent aussi sûrement, mais moins vite à la



La Gourmandise, par ALFRED RETHEL.

borne fatale que les oronges empoisonneuses de la caricature de Grandville.



Voulez-vous monter chez moi, mon petit Monsieur, vous n'en serez pas fâché, allez!


IMMORTALITÉ
J. DROIT
Première Étape



Oui Madame, ce sera bien la promenade la plus délicieuse !... une voiture dans le dernier goût !... un cheval qui fend l'air et le meilleur Groom de France !

Ce n'est point seulement la gourmandise, c'est encore la débauche qui entraînera dans le gouffre les hommes insouciants. Deux muscadins se sont arrêtés à écouter les galants propos d'une courtisane. Celle-ci cache mal sous son masque la rançon dont il faudra payer ses vénales amours. La grande avarie avec tout son cortège, — moins le traitement mercuriel qui n'était pas en grand honneur au temps de Grandville, — voilà ce qui guette les amants de passage. Ah ! s'ils savaient, comme ils fuiraient la voix de la sirène...

Mais l'homme sera éternellement la dupe de l'amour, la proie de la volupté.

Et qu'importe aussi bien, puisque, refrénant ses passions, sage, vertueux, honnête, il est pris à vingt ans par la conscription ? En route pour l'immortalité, derrière le tambour-major, barbu, moustachu, coiffé d'un immense bonnet à poil. Où les conduisez-vous ? — A la mort ! A la gloire ! Et le cortège passe : recrues, hâves, tristes, dont le sang généreux ira féconder les champs de bataille où leurs chefs moissonneront les lauriers.

Le vieux père salue, la grand'mère se courbe, la fiancée pleure...

Enfin, pour clore la série, une estampe rappelant le macabre dessin d'Abel Faivre : « Dans quelques jours je vous promets une bonne petite promenade en voiture. » Ainsi tous, jeunes, vieux, muscadins, galantins, gourmands, coquettes, de s'embarquer pour l'éternité ! « Service général des omnibus accélérés, dit Grandville, départ à toutes heures et de tous les points du globe.

Nota. — Le directeur de l'entreprise prévient MM. les voyageurs qu'il ne se charge d'aucun paquet. »

Et fouette, postillon !

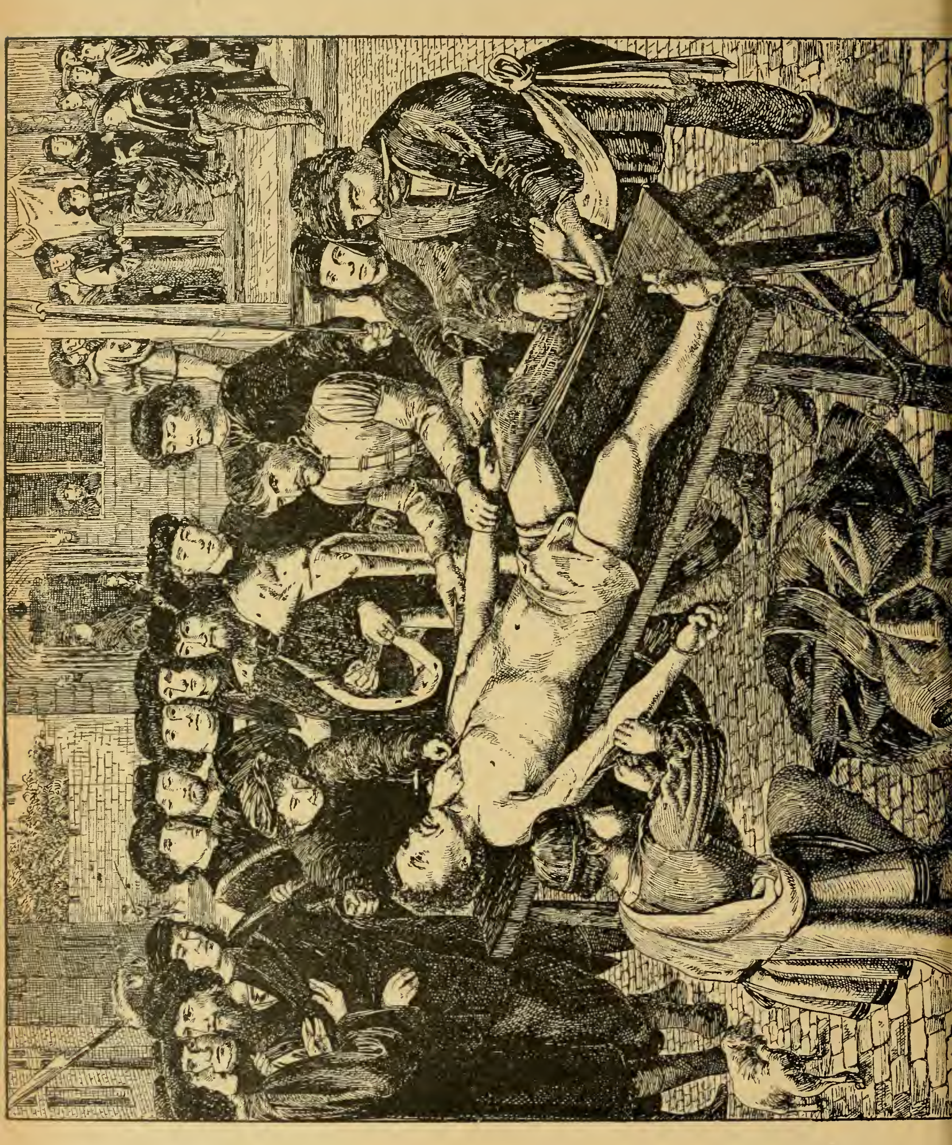
Bourreaux et Suppliciés

A diverses reprises, nous avons abordé le chapitre de l'iconographie des supplices, chapitre toujours intéressant et fort copieux, car il témoigne de la cruauté immanente des hommes et de leur sadisme latent. Ainsi ce sadisme, que d'aucuns considèrent comme une conséquence de la dissolution de nos mœurs contemporaines, apparait au contraire comme un caractère primordial des mœurs d'autrefois, aux époques rudes et inclémentes, où il ne faisait pas toujours bon vivre, où l'humanitarisme, cet air de guitare dont on nous rebat les oreilles, eût soulevé une explosion de rires.

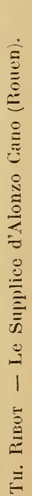
Plus que jamais le chapitre des supplices est d'actualité. La peine de mort ne vient-elle point d'être rétablie en dépit de la grâce octroyée à l'érotomane Soleillant ? Nul doute qu'autrefois il ne s'en serait pas tiré à si bon compte. Le moins qu'il eût subi, c'eût été la castration, suivie de la pendaison, son corps étant ensuite trainé sur la claie.

Voyez plutôt le sort réservé au mauvais juge. Gérard David nous le montre, ficelé sur une table d'opération, vivisectionné adroitement, et sans anesthésie préalable, par de patients bourreaux. Ce prévaricateur, qui recevait de l'argent pour condamner les causes justes, fut écorché vif en présence de ses anciens collègues que ses hurlements de douleur n'apitoyaient pas. Spectateurs impassibles, ils regardaient le dépouillement des chairs du malheureux, traité comme un simple lapin qu'on va mettre en gibelotte, à cette différence près que le lapin a été consciencieusement occis avant d'être dépiauté, ce qui enlève évidemment le charme du supplice.

D'autre part, voici l'artiste Alonzo Cano mis à la question pour



David. — Le Châtiment du mauvais juge (Bruges).



Th. Ribot — Le Supplice d'Alonzo Cano (Rouen).

lui arracher la vérité sur la mort mystérieuse de sa femme. Il subit, non sans broncher, la question des coins, une des plus douloureuses tortures; le peintre Théodore Ribot a rappelé cette



Lotto. — Saint Sébastien (Dresde).

scène dans une toile de valeur, exposée actuellement au musée de Rouen. Le juge — pour la tête duquel l'acteur de Max semble avoir posé — transcrit les aveux du pauvre diable; le bourreau frappe à coups répétés sur le coin qui pénètre entre les deux jambes, solidement amarrées à un anneau. Souvent, les tibias et

les péronés se brisaient sous le choc. Que nous voilà loin du code moderne d'instruction criminelle !

Cependant, il nous faut toujours revenir aux temps des persé-



RUBENS. — Martyre de saint Laurent (Munich).

cutions contre les chrétiens pour trouver le maximum d'horreur.. et d'ingéniosité dans les supplices. Faut-il rappeler saint Sébastien, cible vivante, dont tant d'artistes ont retracé l'émouvante torture ? Nous avons déjà, pour notre part, reproduit pas mal de tableaux qui lui furent consacrés. Celui de Laurent Lotto, peintre

vénitien du seizième siècle, peut supporter la comparaison avec les meilleurs, encore qu'il manque de vigueur et qu'il soit d'un art trop alangui et d'une morbidesse déplacée.

Saint Laurent, sur son gril, n'a rien eu à envier à saint Sébas-



RIBERA. — Descente de croix de saint André (Munich).

tien, tombant sous les flèches. Rubens a retracé la fin atroce du martyr, poussé brutalement sur l'instrument de torture par la poigne solide des soldats-bourreaux. Bonne étude de nu, au demeurant, telle que Rubens les affectionnait, aux carrures solides, aux muscles saillants sous la contraction de la résistance et de la douleur. Et toute cette mise en scène, cet immonde martyre, déshonorant pour les juges, sous les auspices des armées romaines,

sous l'égide du faisceau de licteurs portant fièrement les lettres triomphales : S. P. Q. R !

Autre supplice, non moins atroce, celui de saint André, mort sur la croix à laquelle il devait laisser son nom. Mais cela, c'est pour ainsi dire du classique.

Voici maintenant de la fantaisie : le martyre de sainte Apolline, retracé par Jehan Fouquet, ne manque pas d'un certain pittoresque.



FOUQUET. — Martyre de sainte Apolline (Chantilly).

Elle fut saisie par la foule d'Alexandrie, au cours d'un soulèvement populaire contre les chrétiens. Jugée par des justiciers sommaires, un peu comme la princesse de Lamballe pendant les journées de septembre 92, on lui fit subir toutes sortes de mutilations, on lui arracha toutes les dents — et c'est depuis que cette sainte est considérée comme toute-puissante pour la guérison des caries et des périostites, — on lui tira les cheveux, on la ligota pour la porter au bûcher; mais, trompant l'attention de ses bourreaux elle se jeta d'un bond dans les flammes qui venaient de s'allumer. Les théologiens ont, à ce sujet, longuement discuté. L'Église catho-

lique réprouvant le suicide, Appolline pouvait-elle être admise au nombre des saintes, malgré sa mort volontaire? Saint Augustin résolut le problème par l'affirmative. Il est avec le ciel... La miniature de Fouquet ne nous laisse pas comprendre comment, ficelée ainsi qu'un saucisson, Apolline a pu se jeter dans le feu; par contre certains détails de la miniature sont très amusants; l'immense paire de pincettes qui sert à l'extraction des dents, et



Fouquet. — Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie (Chantilly).

surtout ce bouffon qui montre son derrière à la vierge, laquelle n'y attache qu'un médiocre intérêt.

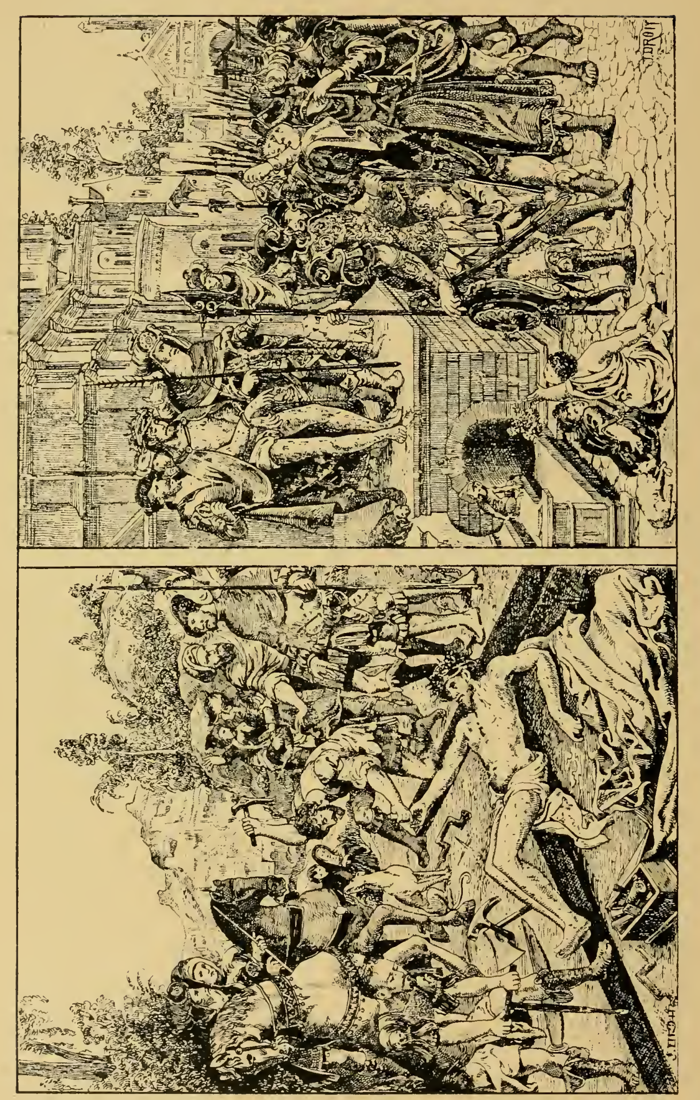
C'est encore d'Alexandrie qu'était cette autre sainte, tant vénérée, patronne des vieilles filles et des jeunes filles, — nous voulons parler de Catherine, ou la martyre récalcitrante. Nulle, en effet, n'a eu un martyrologe aussi compliqué. L'empereur Maximin la fait fouetter à coups de nerf de bœuf et jeter, sans aucune nourriture, dans un cul de basse-fosse : une colombe lui apporta des aliments. Le lendemain elle était souriante... Au bout de douze jours, l'empereur fait construire une machine composée de quatre

roues armées de rasoirs et de pointes, destinées à déchirer le corps immaculé de la vierge; on y attache celle-ci, un ange la délie et la



La légende de sainte Ursule.

machine infernale frappe les bourreaux eux-mêmes. Le lendemain elle était souriante... Enfin, Maximin veut la faire décapiter ; la



Barth. Bruyn. — Ecce homo et Crucifixion (Munich).



Jérôme Bosch. — Le Portement de croix (Gand).

tête tombe et des flots de lait s'échappent de ses carotides béantes, cependant que des anges emportent le cadavre qu'ils enterrent au Sinaï. Ce conte de fées, si poétique et si gracieux, n'est qu'une fiction ; car d'après les hagiographes les plus sérieux, sainte Catherine n'a jamais existé.

Légende encore, l'histoire de sainte Ursule, massacrée avec onze mille vierges par les Huns, alors qu'elles revenaient d'un pèlerinage à Rome. Qu'importe, au demeurant, vérité ou fiction ? Le vieux maître de Bruges ne s'en est point enquis davantage pour brosser sa *Légende de sainte Ursule*, d'une naïveté exquise dans la gaucherie des gestes. A noter toutefois que les physionomies des personnages ne sont point symptomatiques de leur mentalité, comme chez la plupart des artistes allemands ou flamands. A cet égard, il convient de faire une place spéciale à Van Bosch.

Voici, par exemple, un fragment de la *Passion* de cet extraordinaire artiste. La tête du Christ reflète la résignation, la douleur morale ; mais les personnages qui l'entourent sont d'une laideur, d'une horreur physique adéquate à leur âme de bourreaux sadiques. Prognathes édentés, nez crochus ou énormes, yeux exorbités, poils hirsutes, faces qui n'ont plus expression humaine, que la joie du supplice à faire subir au Christ persécuté transporte d'une immonde allégresse, visages que le sadisme bientôt satisfait a marqués de stigmates anthropologiques précis, tout l'ensemble est une fresque de névrose révolutionnaire. Aussi bien la Passion n'est-elle pas une page, un épisode de cette maladie des peuples, qui éclate par accès formidables dans le cours des siècles ?

Au contraire, dans le diptyque de Bartholomé Bruyn, les visages et les attitudes des bourreaux ne présentent point ce caractère bestial et lugubrement farce. Par contre, le Christ est traité d'une façon toute spéciale ; ses blessures, résultant de la flagellation, sont innombrables, et le sang ruisselle de partout, ce qui contribue à donner au pauvre crucifié un aspect encore plus pitoyable, celui d'une loque humaine livrée sans défense au caprice des bourreaux. Dans l'iconographie sacrée, cet *habitus* du Christ est, croyons-nous, assez rare.

La Passion dans l'Art

ALBERT DURER

Dans la première série de ces *Curiosités* nous avons analysé à traits rapides la suite de dessins qu'Holbein a consacrés à la Passion du Christ, et montré les caractères médico-iconographiques de cette œuvre magistrale.

Nous ne pouvons quitter l'Allemagne de la Renaissance, sans donner au vieux maître Albert Dürer la place qui lui revient dans cette revue générale. D'autant que si Albert Dürer fut un coloriste passable, il apporta dans le dessin une belle vérité d'expression, alliée à une fantaisie si romantique que la reproduction de ses compositions présente toujours un attrait de curiosité.

Dürer a peint, gravé ou dessiné de nombreux sujets sacrés. Quelques-uns ont établi sa réputation. En dehors de ces toiles ou de ces eaux-fortes, il a établi deux suites de la *Passion*, une de douze, l'autre de trente-sept planches, auxquelles nous empruntons les documents ci-joints.

On y reconnaîtra le même procédé que nous avons signalé dans Holbein. Les artistes allemands n'inventaient rien : ils traduisaient leur observation. N'ayant aucun document les renseignant sur le costume des juifs sous Tibère, des soldats romains, des valets, voire des souverains, ils copiaient fidèlement le costume de leurs propres contemporains. C'est pourquoi les acteurs de la Passion nous apparaissent comme des reîtres ou des lansquenets. C'est tout juste s'ils n'ont pas l'escopette à la main. Par contre, leurs armes sont la lance des cavaliers allemands, ou pointue, ou

agrémentée d'une lame tranchante faisant office de faux ; ils sont bottés, cuirassés, casqués à la mode de 1512 ; certains portent le



A. Dürer. — Le Christ au mont des Oliviers.

heaume fermé. Comme le roi Gunther, « vêtu de fer, la visière baissée », ils paraissent plutôt les hommes d'armes

Du vieux burg crénelé qui dans le Rhin se mire,

que des centurions, ralliés sous l'égide romaine aux quatre initiales flamboyantes : *S. P. Q. R.*



A. Dürer. — L'Arrestation du Christ.

Encore qu'ils semblent une troupe commandée par des Burgraves, ils n'en conservent pas moins dans l'expression un saisissant réalisme. Quant au Christ, Dürer l'a beaucoup moins *imma-*

térialisé que ne l'ont fait ordinairement les artistes. De l'Homme-Dieu, il n'a guère conservé que son caractère humain. C'est une



A. DÜRER. — Le Christ devant Caïphe.

lamentable victime qui souffre dans sa chair les pires tortures, mais ne porte point sur son visage l'exaltation mystique qui auréole si souvent le front des martyrs. Ce faisant, Dürer a dessiné

un drame profondément poignant, en raison de la vérité dans l'expression.

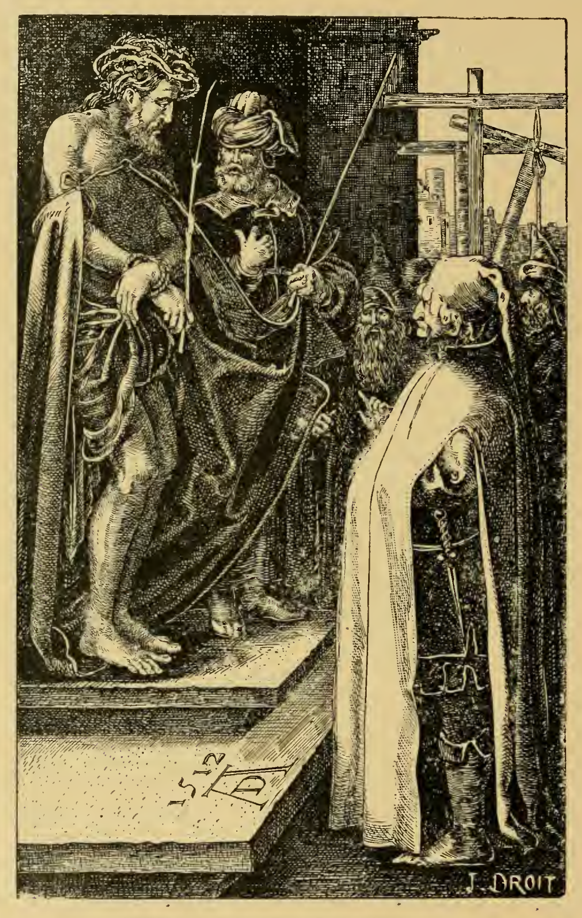
Au Mont des Oliviers, avant la trahison de Judas que le Christ



A. Dürer. — Le Christ devant Pilate.

prévoit, les apôtres Pierre, Jacques et Jean se sont endormis cependant que Jésus invoque la clémence de son père, le suppliant d'écarter de lui le calice des douleurs. Les quatre personnages se

ressemblent comme des frères : c'est le type choisi par l'artiste pour symboliser la mentalité chrétienne : front élevé et large, che-



A. Dürer. — Le Christ devant le peuple.

veux tombant en boucles (il a été longtemps admis que les cheveux bouclés signifiaient pureté et chasteté), profil régulier, droit, sans déviation ni courbure du nez, sans prognathisme supérieur ou infé-

rieur ; barbe abondante encadrant une bouche légèrement arquée, les commissures tirées vers le bas, ce qui donne au visage l'aspect



A. Dürer. — La Flagellation.

du suppliant, la courbure inverse signifiant au contraire gaieté, malice, joyeuse humeur.

A l'*arrestation*, Judas vient saluer Jésus en le baisant et le si-

gnale ainsi à ses complices du complot. Pierre essaie de défendre son maître, et d'un coup d'épée tranche une oreille à un agresseur, le soldat Malchus. Mais le Christ ordonne à son disciple de ne plus frapper : il guérira lui-même la blessure par son intercession miraculeuse. A noter l'attitude du sbire, qui, devant jouer un vilain rôle, est représenté grotesque et lâche, le nez caricatural, la bouche convulsée.

Le Caïphe, qui va condamner Jésus, est représenté par Dürer sous les traits d'un homme aux instincts grossiers et bas. Son masque empâté, son nez crochu, le pli amer de sa bouche lui donnent l'aspect antipathique de rigueur. Le soldat qui va frapper le Christ a une face étroite de félin sournois et méchant.

Pilate, qui est représenté dans deux scènes : *le Christ devant Pilate* et *le Christ devant le peuple*, nous apparaît comme un souverain oriental coiffé du turban et vêtu de robe. Il n'a pas le masque cruel du Caïphe. Et c'est avec raison. Au fond, le procurateur romain qu'on a tant honni, fut un homme sans volonté, un timide hésitant entre la crainte de mécontenter le peuple et celle de déplaire à Tibère — presque un aboulique. Un juge énergique eût certainement sauvé Jésus, car Pilate était convaincu de son innocence, mais Pilate n'était point de ceux qui tiennent tête à l'orage ; ce précurseur des je m'enfichistes laissa s'accomplir un crime perpétré par une foule en délire — une foule névrosée — mais il convient d'ajouter qu'il n'était, vu l'époque, ni méchant, ni cruel. Il crut faire la part du feu en condamnant le Christ au fouet et à la présentation ! il devait apprendre bientôt, ce juge ignorant de la psychologie des foules, que lorsqu'un mouvement révolutionnaire est lancé, rien ne peut l'arrêter. Or le martyre de Jésus-Christ ne fut pas autre chose que la conséquence d'un mouvement révolutionnaire : l'assassinat de l'amiral Coligny, pendant la nuit de la Saint-Barthélemy, celui de la princesse de Lamballe, en 1792, relèvent des mêmes causes et présentent les mêmes caractères.

Lorsque le Christ est attaché à la colonne pour y subir la flagellation, Dürer nous le montre nu. Son anatomie est curieuse comme celle de tous les personnages du peintre d'Adam et Ève. Les genoux sont déformés, comme par un rhumatisme noueux, déformation accentuée par l'atrophie du tiers inférieur de la cuisse.

L'un des deux bourreaux est un placide garçon maniant avec vigueur le fouet à lanières ; son visage est régulier, sympathique même et



A. Dürer. — Le Couronnement d'épines.

contraste avec la face hirsute et sauvage de son camarade qui manie le paquet de verges.

Le sadisme des bourreaux se donne libre cours dans la scène du

couronnement d'épines : ce qui ne devait être, dans l'esprit du juge Ponce-Pilate, qu'un supplice moral, — afin de tourner en



A. Dürer. — Pilate se lavant les mains.

dérision la royauté du Christ — devient, entre les mains des gens du peuple, un supplice réel : ils enfoncent des pointes dans le crâne de Jésus impassible, ils attendent avec joie le ruissellement

du sang, volupté indicible dont se repaîtront plus tard les bourreaux des chrétiens.



A. Dürer. — L'Homme de douleurs.

La note caricaturale est donnée par le valet qui verse l'eau à Pilate se lavant les mains : c'est un beau profil de dégénéré simiesque que Dürer a dessiné dans cette planche ; pour corser la cari-

cature, il a affublé son bonhomme d'une coiffure invraisemblable et ridicule ; celui-ci apparait comme un fou de cour, astreint à



A. Dürer. — Le Portement de la croix.

toutes les besognes, et surtout habile à décocher le coup de pied de l'âne — rôle dont les fous savaient le mieux s'acquitter.

De la montée au calvaire nous retiendrons le *Portement de la*

croix ; au milieu d'une forêt de piques et de hallebardes, Jésus s'avance, tiré par un horrible nain estropié et contrefait. Il est cu-



A. DÜRER. — Le Christ en croix.

rieux de noter que chaque fois que l'artiste veut nous représenter une laideur morale, il l'accentue en la doublant d'une difformité physique : n'est-ce pas l'intuition de la théorie de la dégénérescence ?

Par contre, lorsqu'il met sous nos yeux une noble figure, c'est qu'elle reflète une beauté morale, une grandeur d'âme exemplaire :



A. Dürer. — La Descente de croix.

tel Joseph d'Arimathie, debout au pied de la croix, méditant sur la mort de son Maître, et s'apprêtant à demander pour lui le repos du sépulcre.

Lui-même le descend de la croix, aidé des saintes femmes dont la douleur est traduite humainement. Le Christ présente des trous énormes aux pieds et aux mains : le coup de lance est resté égale-



A. Dürer. — La Mise au tombeau.

ment visible, par contre ses yeux ne sont pas clos, sa bouche est entr'ouverte, on dirait qu'un souffle suprême anime encore le corps supplicié et torturé.

Par contre, la *Mise au tombeau* est traitée avec plus de vérité, le cadavre est inerte, la tête ballotte sur les épaules, et comme le



A. Dürer. — Le Christ dans les limbes.

pittoresque ne perd jamais ses droits, Dürer a placé au premier plan des aides, un brave bourgeois allemand coiffé d'un feutre inénarrable, et qui aurait quelque succès aujourd'hui.

La *Résurrection* est quelconque et n'offre guère d'intérêt à notre point de vue, sinon par le costume des gardiens en cotte et cuirasse.



A. Dürer. — La Résurrection.

Le *Christ dans les limbes*, allant relever ceux que n'a pas rachetés son sacrifice, nous montre Adam et Ève, celui-là abondamment barbu (les Adam barbus sont rares). Le Christ attire à lui un

damné atteint d'une hypertrichose considérable ; c'est sans doute Caïn dont le vêtement en peau de bêtes est collé à ses épaules.



A. Dürer. — Saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux.

Enfin pour clore cette série d'iconographie sacrée, terminons par la célèbre eau-forte de Dürer : *Saint Pierre et saint Jean guérissant, un boiteux*. Nous empruntons au docteur Richer l'analyse

qu'il a faite de ce document avec sa perspicacité accoutumée. « L'infirme d'Albert Dürer est bel et bien un lépreux, atteint d'une forme mixte de la maladie. Sur la face, principalement aux lèvres, on reconnaît les nodosités de la lèpre tuberculeuse, pendant que tout le corps porte les stigmates de la lèpre atrophique.

« Ce malheureux est assis à terre, les jambes ramenées sous lui, et enveloppées de bandelettes qui ne sauraient masquer leur état d'extrême maigreur, ni la déformation du pied gauche... Les membres supérieurs sont émaciés au suprême degré, de plus les mains sont contrefaites. »

Et l'éminent iconographe étiquette définitivement la maladie de l'infirme : lèpre tuberculeuse compliquée d'atrophie musculaire progressive.

Les Saints guérisseurs

La plupart des religions, passées, ou présentes, ont fait une large place à la thaumaturgie. Le caractère miraculeux de certaines guérisons, par l'intercession d'un pouvoir surnaturel, justifie ce point commun aussi bien à la mythologie antique qu'au bouddhisme ou au christianisme. Ce n'est pas que nous voulions nier la réalité de cette intercession ; ce serait ouvrir une discussion qui serait ici hors de propos. Chacun est libre d'avoir l'opinion qui lui plaît, à condition de respecter celle de son voisin, à plus forte raison de son lecteur. Conformons-nous donc à cette loi.

Constatons cependant que les hommes ont toujours demandé à la religion de les secourir et de les délivrer de la maladie, non seulement en guidant le jugement du médecin, mais même en opérant des miracles. C'est qu'en effet les récits religieux abondent en guérisons miraculeuses, et le malade se demande, non sans raison, pourquoi il ne bénéficierait pas lui aussi d'un miracle.

D'autant que nombre d'affections nerveuses à manifestations plus ou moins bruyantes, sont justifiables de cette thérapeutique. On sait combien la suggestion agit sur les névroses ; aussi il est probable que bon nombre de guérisons miraculeuses, rapportées aussi bien par la mythologie que par les religions actuelles, ont été provoquées par la suggestion volontaire ou involontaire des thaumaturges.

Le type de ces guérisons miraculeuses, nous le trouvons dans ce célèbre tableau de Paul Véronèse : *Saint Barnabé guérissant les malades*. Ce tableau ornait autrefois l'église des servites de Vérone ; il y fut enlevé par l'armée d'Italie. Le premier consul en fit don au musée de Rouen, où il se trouve encore aujourd'hui. C'est une des plus belles compositions du grand Vénitien, éclatante de lu-

mière, de coloration chaude et transparente, avec ses personnages habilement groupés. Le saint guérisseur lit l'Évangile sur la



Paul Véronèse. — Saint Barnabé guérissant les malades (Musée de Rouen).

tête des malheureux paralytiques qu'on lui amène. Si celui du premier plan n'est pas exactement traité, au point de vue classique, par contre celui du deuxième plan, à droite, lourdement affalé dans

son impotence fonctionnelle, est remarquable par la vérité de son attitude.

Saint François d'Assise, si l'on en croit ses biographes, opéra plus de miracles encore que saint Barnabé. Le fondateur de l'ordre



GIOTTO. — Saint François d'Assise guérit un jeune homme atteint d'une blessure mortelle.

de saint François qui avait reçu les stigmates, était assurément un thérapeute habile : non seulement il chassa plusieurs diables du corps où ils s'obstinaient à séjourner, mais encore il rendit la vue aux aveugles, guérit des boiteux et des estropiés, ressuscita des morts, donna des enfants aux femmes stériles, délivra les parturientes, etc. Le grand peintre Giotto, qui en vingt-huit fresques fort célèbres a retracé les principaux événements de la

vie de François d'Assise, n'a eu garde d'omettre quelques échantillons de ces miracles. Dans une, il montre le thaumaturge guérissant, non pas un nerveux quelconque, mais un blessé (*una ferita morale*). Mais il ne se contente pas de lui imposer les mains ; il agit



Giotto. — Saint François d'Assise ressuscite une femme pour la confesser.

à la fois mystiquement et humainement en enroulant soigneusement les bandes autour de la poitrine du blessé. De sorte que François d'Assise nous apparaît peut-être plus comme un excellent praticien, que comme le truchement d'une intercession surnaturelle ; rien d'étonnant à cela, puisque, dans sa jeunesse, il avait longtemps soigné les lépreux.

Cependant on ne peut nier le surnaturel devant le tableau de la

résurrection d'une femme, morte en état de péché, et que François d'Assise rappelle à la vie pour lui permettre de recevoir l'absolution ultime. A moins qu'il ne s'agisse là d'un cas de léthargie



KELLER. — Résurrection de la fille de Jaïre.

ou de mort apparente, ce qui réduit le miracle à peu de chose.

Il est assurément difficile, à des siècles de distance, d'affirmer si les cas de résurrection sont des phénomènes naturels ou miraculeux. Il faudrait l'observation exacte et complète des faits, mais les récits et les témoignages sont courts. Voici comment saint



Holbein le Vieux. — Sainte Élisabeth de Hongrie faisant l'aumône aux lépreux



Bernard Strigel. — Volet de tryptique (Allemagne, xv[e] siècle, collection Martin le Roy).

Marc expose la résurrection de la fille de Jaïre par le Christ ; le chef de la synagogue, Jaïre, se lamentait de la mort de sa fille. Jésus dit : « Pourquoi faites-vous du bruit et pourquoi pleurez-vous ? Cette petite fille n'est pas morte, mais elle dort. Et ils se moquaient de lui, mais les ayant tous fait sortir, il prit le père et la mère de la jeune fille, et ceux qui étaient avec lui, et il entra dans le lieu où elle était couchée. Et l'ayant prise par la main, il dit : *Talitha cumi* : c'est-à-dire : Petite fille, lève-toi ; je te le dis. Incontinent la petite fille se leva et se mit à marcher, car elle était âgée de 12 ans. » On remarquera, que saint Marc n'affirme point la mort réelle de la fillette, et ne parla point de résurrection proprement dite. Il rapporte seulement les paroles de son maître : *Cette petite fille n'est pas morte, mais elle dort.* C'est peut-être là la clef des résurrections miraculeuses.



Les saints guérisseurs n'ont point seulement opéré des miracles, beaucoup, par leur dévouement charitable aux malades, ont contribué à de nombreuses guérisons. Faut-il rappeler saint Roch, qui se voua aux pestiférés, sainte Élisabeth aux lépreux, et tant d'autres.

Parmi l'iconographie relative à sainte Élisabeth, reine de Hongrie, il nous faut retenir un fragment de retable, peint par Holbein le Vieux, et auquel de nombreux critiques médico-artistiques ont déjà consacré de curieuses études. L'un d'entre eux, le professeur Wirchow, a fait une description minutieuse des lépreux qui se pressent autour de la sainte.

« En outre d'un homme barbu, écrit-il, dont le visage et principalement le front et le nez sont couverts de pustules particulièrement grosses, rondes et rouges, on voit une personne âgée probablement du sexe féminin, portant une écuelle ; le visage n'a rien, le bras gauche est couvert de taches d'un brun rouge, la jambe est entourée de bandes à travers lesquelles suinte le pus ; le genou, découvert, porte des taches brun rouge légèrement creusées, la tête un lambeau d'étoffe blanche ou un emplâtre. Enfin une



BARTOLO DI DOMINICO. — Hôpital Santa Maria della Scala (Sienne, xve siècle).

jeune personne d'assez bonne mine, tenant un pain brisé entre les mains, a le cou, le visage, principalement le front et le voisinage des sourcils qui sont rares, couverts de grosses et de petites taches d'un brun rougeâtre... Nous pouvons admettre sans crainte que nous avons ici devant nous une image réelle coloriée de la lèpre, telle qu'elle existait en Allemagne, vers la fin du treizième siècle et peut-être à Augsbourg. » (Cité par Paul Richer dans l'*Art et la Médecine.*)

La critique de Wirchow est exacte, avec cette exception relevée par Meige, que le lépreux de droite est un homme et non une femme, et celui de gauche un enfant. Ce tableau d'Holbein le Vieux est un des meilleurs documents figurés de la lèpre du moyen âge.

Citons encore parmi les œuvres consacrées au dévouement et à la charité des religieux pour les malades, celle de Bernard Strigel, dont un volet de tryptique représente saint Georges terrassant le démon et saint Martin faisant l'aumône à un malheureux amputé, minuscule, puisque sa main arrive à peine à toucher celle du saint ; il est extrêmement curieux par la forme du moignon absolument inutilisable et les grandes semelles en bois sur lesquelles s'appuie le membre amputé.

Enfin une fresque très pittoresque de B. di Dominico à l'hôpital Santa Maria della Scala à Sienne, et datant de 1440. On y voit l'intérieur d'une salle ogivale d'hôpital au quinzième siècle. La scène se passe le jeudi Saint, jour du lavement des pieds par l'évêque. A droite et à gauche les malades sont étendus, les uns sur des lits sommaires, les autres sur des matelas, à terre. C'est là un des documents les plus curieux sur l'organisation des hôpitaux du moyen âge.

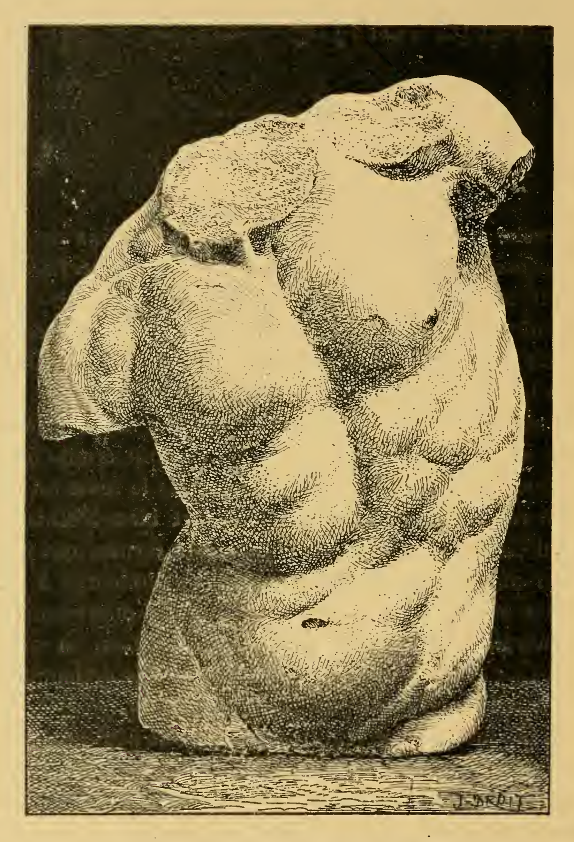
L'Anatomie dans l'Art

On reproche volontiers aux artistes contemporains de ne point savoir dessiner et de négliger, dans leurs études, celle de l'anatomie. Ce n'est pas faute, pourtant, qu'on leur enseigne cette base fondamentale du dessin, et plus d'un peintre a suivi assurément, au début de sa carrière, les leçons du regretté Mathias Duval, un fervent de la beauté humaine et de la pureté de la ligne.

L'anatomie plastique n'est point du tout la même science que l'anatomie appliquée à la médecine. Le carabin étudie les insertions exactes des muscles et leur action, mais le reste lui importe peu. Or ce reste, comme l'expliquaient fort bien Mathias Duval et Edouard Cuger, c'est la connaissance des formes qui résultent de l'action musculaire, non seulement sur un corps à l'état de repos, mais encore, mais surtout à l'état de mouvement. Tout artiste ignorant des modifications surperficielles ou profondes provoquées par le jeu normal des muscles et des articulations est un mauvais artiste. Il n'est point du tout artiste.

Or cette science si spéciale, beaucoup l'ont négligée, beaucoup la négligent encore aujourd'hui; elle est cependant la préface indispensable du dessin académique. Les Grecs, qui étaient des virtuoses du mouvement, sont restés nos maîtres dans cet art si humain ; leur statuaire n'a point la roideur figée de l'art égyptien, assyrien ou même romain. Elle est représentative de la vie, de l'effort, de l'énergie, qu'elle figure soit le calme repos comme la Vénus de Milo, soit l'élan souple et plein de force de la Victoire de Samothrace ou du Discobole original. L'art romain hérita de l'art grec cet amour de la beauté plastique, et, encore qu'un certain conventionnel vienne masquer la vérité des attitudes, sa

statuaire n'en est pas moins établie d'après les bases fondamentales de l'anatomie des lignes et du mouvement. Les statuettes de Pompéi, notamment, témoignent de ce souci de vérité. Sous les

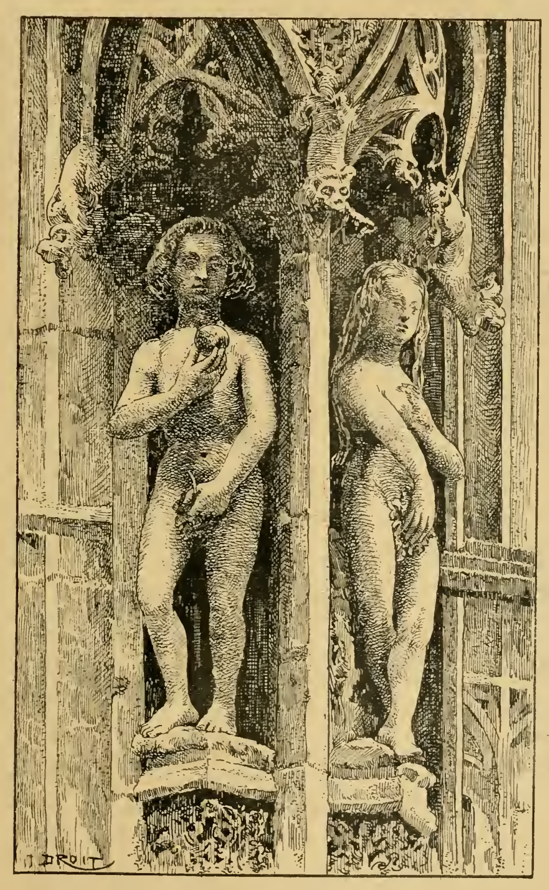


Torse d'un faune (Florence, antique).

étoffes qui les drapent si élégamment, on devine l'attitude exacte, la forme précise de la musculature.

Le moyen âge artistique se caractérise au contraire par la négation même de la vérité anatomique. Comment aurait-il pu en être autrement? La religion jetait l'anathème sur la misérable

chair ; seule l'âme valait qu'on s'occupât d'elle, et c'est uniquement sur le visage que l'âme se reflétait : rectitude ou déformation



Adam et Ève (cathédrale de Rouen).

des traits, regards qu'allumaient les flammes des diverses passions, prognathisme, etc., étaient adéquats à la mentalité du sujet. Par contre, dans les attitudes, quelle naïveté, quelle fantaisie, quelle incohérence, admirées aujourd'hui sous couleur d'un retour

à l'art des primitifs ! Cette grâce délicieuse des vierges démesurément longues, aux doigts fuselés, à la cambrure inquiétante, à



Gossaert. — Ecce Homo (Anvers).

la taille trop haut placée, témoigne tout simplement de l'ignorance absolue de l'artiste en matière d'anatomie.

L'art gothique même, si riche par ses extravagances, imagina-



Van Mol. — Isaac bénissant Jacob (Berlin).

tives, nous offre des sujets d'une inexactitude anatomique flagrante. Les statues d'Adam et d'Ève, à la tour de Beurre de la cathédrale de Rouen, citées souvent comme de purs modèles, sont d'une ligne tout à fait défectueuse, notamment Ève, dont l'attache



MORONI. — Portrait d'un artiste (Berlin).

scapulo-humérale droite est mauvaise, le bras bien trop court pour la longueur de l'avant-bras et de la main, le sein placé à la hauteur de l'aisselle.

Tous les artistes antérieurs à la Renaissance n'ont cependant point méconnu l'anatomie. Quelques-uns, plus soucieux de la

vérité que des injonctions religieuses, ne se faisaient pas faute d'étu-



RUBENS. — Enlèvement des filles de Leucippe (Munich).

dier le nu et de peindre d'après nature. *L'Ecce Homo*, du célèbre Gossaert (Jean de Maubeuge), ce peintre qu'Albert Dürer admirait

tant, fut dessiné suivant cette méthode. Encore que la musculature n'y soit guère mise en relief, tout au moins dans la proportion de l'ossature, dans les attaches, fortes mais exactes, on trouve ce souci de vérité artistique dont les peintres de la Renaissance devaient faire un précepte fondamental.

Nous avons le choix entre mille pour trouver des œuvres véritablement humaines, au sens iconographique du mot, sitôt que nous abordons la Renaissance. Qu'il s'agisse de la représentation de vieillards, d'adultes, de femmes, d'enfants, partout nous trouvons une étude approfondie et minutieuse de l'anatomie. L'*Isaac*, de Pierre Van Mol, est sous ce rapport un chef-d'œuvre. Les pectoraux, la masse deltoïdienne, les biceps, les extenseurs saillent sous la peau plissée de rides. Ce patriarche voûté, à l'abdomen profond, donne encore une impression de force musculaire en dépit de la sénilité. A noter spécialement le raccourci de l'avant-bras gauche, supérieurement traité.

Du reste, voici un portrait de peintre, de Baptiste Moroni, qui prouve surabondamment comment, sous l'impulsion de Léonard de Vinci, l'étude de l'anatomie devint le substratum de l'art plastique. Le peintre tient dans ses mains un antique amputé de la tête, des jambes et des bras, mais dont le torse et les cuisses sont d'une précision académique indiscutable. C'est, en effet, par un retour à l'antiquité que la Renaissance italienne proclama la nécessité de la vérité anatomique dans l'art. Passant d'un seul bond par-dessus le moyen âge fantaisiste et imaginatif, les deux écoles se joignent et se continuent, comme si les maillons n'avaient jamais été coupés.

Avec Rubens triomphe le nu féminin. Nul n'a mieux étudié la musculature humaine dans ses formes puissantes et parfois athlétiques, ce qui fait que ses femmes sont souvent des obèses majestueuses, sortes de Junons aux masses rebondies et hommasses. Cependant certaines de ses toiles montrent qu'il savait apprécier également la femme de proportions moyennes, et néanmoins radieuse de santé et de vie. *L'Enlèvement des filles de Leucippe*, qui se trouve à la Pinacothèque de Munich, est une de ces toiles remarquables. Le dos cambré de la femme agenouillée, dans un suprême mouvement de défense, est d'une excellente facture et la ligne har-



Rembrandt. — Le Christ à la colonne (Dusseldorff).

monieuse qui va de la main gauche jusqu'au genou est d'un dessin gracieux et scrupuleusement exact. L'autre femme est peut-être



COYPEL. — Femme drapée (Dessin du Louvre).

d'une venue moins heureuse, encore que les amateurs de formes callipyges en souhaiteraient voir volontiers le modèle ; mais où

l'art de Rubens excelle, c'est dans la fusion étroite de la grâce et de la puissance, d'où l'impression que dégage son chef-d'œuvre de la Pinacothèque.

Mais c'est Rembrandt qui a le mieux asservi l'art à l'anatomie. Chez lui, le dessin n'est pas seulement sincère et exact; il s'en



GÉRARD. — Académie d'homme assis.

dégage une poésie d'une rare intensité, une impression unique d'idéal et de beauté. Son *Christ à la colonne* est typique, sous ce rapport. Rien à reprendre à l'anatomie de son sujet, mais quel art suprême dans l'attitude résignée et contrite ! Ce n'est point seulement sur ce triste visage, aux yeux mi-clos, aux lèvres minces que se reflète la douleur muette du martyr, c'est aussi, c'est surtout dans l'ensemble de l'attitude, le corps légèrement penché en avant, le genou droit légèrement fléchi, le tassement de ce

pauvre corps qui bientôt sera une loque humaine. Rarement, l'art a atteint cette perfection qui le rapproche de l'idéal.

Science d'attitude également que celle de Coypel dont la *Femme drapée* exprime la douleur résignée et qui, en dépit d'un ventre bedonnant, est d'une belle facture. Mais c'est encore au dessin académique qu'il faut demander la franche vérité anatomique. L'étude d'homme assis, du baron Gérard, montre combien ce peintre, dont l'art a été traité de mièvre et de factice, campait au contraire ses personnages, tout comme David, en pleine vérité. Le raccourci de la cuisse gauche, la ligne qui va de la nuque à l'épaule gauche, la masse puissante des pectoraux sont d'un artiste qui voyait juste et rendait bien ce qu'il voyait.

Ce n'est pas à cette race d'artistes qu'on peut appliquer ce mot cruel : « S'ils peignent ce qu'ils voient, ils ne voient pas ce qu'ils peignent...»

Les Imagiers du XVe siècle

Si les artistes de la Renaissance et leurs successeurs plus modernes ont appliqué à la représentation de leurs sujets des connaissances approfondies d'anatomie, une observation sagace de la clinique, si, en un mot, ils ont fait, sans s'en douter — tout comme M. Jourdin de la prose — œuvre d'iconographie médicale, il n'en fut pas de même de leurs prédécesseurs, les primitifs. Chez ceux-ci, nulle observation de la réalité, rarement une interprétation de la vérité, mais en revanche une fantaisie imaginative, une conception à la fois puérile et idéalisée dans la composition de leurs sujets. Une courte promenade chez les imagiers du quinzième siècle, et notamment à travers l'œuvre des graveurs sur bois, nous permettra de nous faire une idée exacte de cette esthétique singulière.

C'est évidemment sous l'influence des textes sacrés qui, eux, débordent de paraboles imaginatives, que leur inspiration se développe. La tératologie, la lycanthropie leur sont familières. Voici par exemple, une sainte Marguerite, sortant toute vêtue et armée d'une croix, du corps d'un immonde dragon, à la tête porcine, au corps fantastique. Elle sort de son dos, — accouchement plus extraordinaire encore que celui d'Ève, issue du côté de son époux Adam. En réalité, il s'agit, si l'on interprète cliniquement la légende, d'un cas de possession démoniaque. La sainte, aux prises, dans sa prison, avec un dragon terrible, le mit en fuite par le signe de la croix, — traitement classique de l'exorcisme.

Voici maintenant saint Denis portant sa tête, soutenu par deux anges qui le guident. L'auréole est restée à sa place habituelle, et

le sang continue à gicler par les carotides tranchées, sous forme de petits crochets (au nombre de trois) !

Puis c'est Berthe aux grands pieds, endormie sous un arbre, et



Fig. 1. — Sainte Marguerite sortant du corps du dragon.

que son royal epoux Pépin retrouve par hasard, après huit ans d'un chassé-croisé vaudevillesque, ainsi que le narrent la célèbre chanson de geste et le roman du trouvère Adam Le Roy. Le dessin est tiré du manuscrit de la Bibliothèque impériale : *Miracle de N.-D. de Berthe, fème du roi Pépin, à ly fut changée et puis la*

retrouva. La pose de la dame endormie est d'une naïveté touchante et d'une fantaisie puérile.

Signalons un saint Christophe — porte-Christ — traversant une mer peu profonde, avec le Christ sur les épaules. C'est un des sujets



Fig. 2. — Saint Denis portant sa tête.

les plus souvent représenté au moyen âge, soit sur les monuments, soit par la gravure, parce qu'on s'imaginait ne pouvoir mourir ni subitement, ni par accident, le jour où l'on avait vu une image de ce saint : la thaumaturgie par l'image.

Le Voyage du Puys Saint-Patrix nous initie aux tourments qui, aux enfers, attendent les damnés. Dans une de ces figures, les

malheureux se débattent dans les ondes d'un fleuve de feu ; dans une autre, ils ont affaire à des démons armés de vipères terribles ; dans une autre, ils sont entassés à coups de fourche dans des barques en forme de cuves, qui les conduisent au lieu du supplice ;



Fig. 3. — La Reine Berthe couchée au pied d'un arbre.

dans une autre, enfin, on les voit bouillir, cependant que d'enragés suppôts de Belzébuth remuent le ragoût humain. Ces quatre gravures symbolisent la conception que le moyen âge se faisait de l'enfer ; elle diffère sensiblement de celle des anciens et le feu y joue un rôle primordial. Le symbole n'a pas non plus la haute portée philosophique d'un Sisyphe roulant sa pierre ou d'un Tantale tor-

turé par le désir. Il faudra qu'à son tour, le Dante descende dans le milieu infernal pour en revenir avec une moisson lyrique qui étonnera les hommes et les éveillera de leurs rêves enfantins.



Fig. 4. — Saint Christophe (image de thaumaturgie).

Même fantaisie imaginative dans la représentation iconographique des démons, telle que nous la montre le *Testament de Lucifer*, de Pierre Gringoire. Le roi des enfers, assis sur un rocher, au milieu des flammes, est porteur de deux têtes, une sur ses épaules, hideuse, l'autre incluse dans sa paroi abdominale. A sa



FIG. 5. — Le Fleuve de feu, tiré du *Voyage du Puys Saint-Patrix*.



FIG. 6. — Les Vipères infernales, tiré du *Voyage du Puys Saint-Patrix*.



Fig. 7. — Le Départ pour l'enfer, tiré du *Voyage du Puys Saint-Patrix.*



Fig. 8. — La Cuve, tiré du *Voyage du Puys Saint-Patrix*

gauche, un de ses secrétaires transcrits les arrêts ; il est velu et fort laid, ainsi que son camarade qui tient à la main une fiole de fiel.

Les personnages velus ne sont point rares dans les dessins des primitifs, notamment dans les blasons. Le professeur Ledouble, de Tours, qui prépare sur l'hypertrichose un travail des plus do-



Fig. 9. — Lucifer, tiré du *Testament de Lucifer*.

cumentés — contribution qui sera considérable à l'étude des rapports de l'art et de la médecine — nous a donné une explication fort curieuse de cette fréquence insolite ; mais il ne nous appartient pas de déflorer sa pensée. En tout cas, voici, deux écussons, l'un de Michel Tholose, l'autre de Philippe Pigouchet, libraire du quinzième siècle, qui représentent deux personnages aux membres garnis de touffes de poils ; il s'agit, évidemment, d'Adam et d'Ève. Faut-il voir dans la représentation de ces deux ancêtres une intuition de la théorie darwinienne, suivant laquelle l'es-

pèce humaine descend d'une autre, moins parfaite et vraisemblablement velue ?

De même, les trois personnages macabres, qui appartiennent

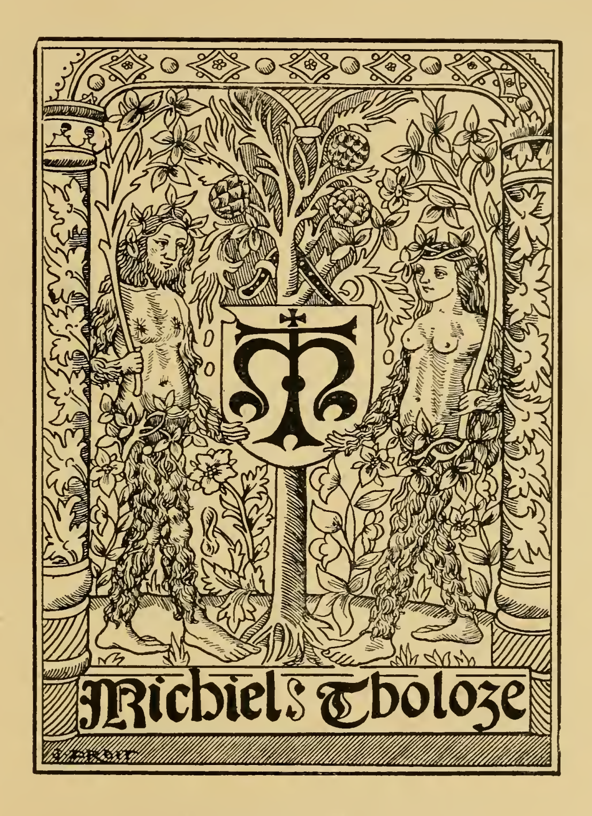


Fig. 10. — Blason de Michel Tholose.

évidemment au *Dit des Trois morts et des Trois vifs*, sont couverts de poils ras mais nettement marqués. Ils sont, au reste, d'une anatomie mortuaire tout à fait fantaisiste.

Dans le domaine du plaisant, signalons une image populaire

tirée du *Discours facétieux des hommes qui font saller leurs femmes, à cause qu'elles sont douces.* Les costumes sont du commencement du seizième siècle. L'allégorie est facile et d'une saveur toute rabelaisienne.



Fig. 11. — Marque de Philippe Pigouchet.

Enfin, nous serions incomplets si nous n'ajoutions pas à cette collection l'évocation d'un supplice judiciaire. Le supplice tenait

une telle place dans les mœurs de l'époque qu'on en retrouve une description dans tous les manuscrits, une représentation icono-



Fig. 12. — Les Trois Morts.

graphique dans toutes les miniatures. Celle-ci est tirée du *Miracle de N.-D. de la Marôse de la Gaudine*. Une femme est conduite au bûcher en chemise et les cheveux épars. Elle est assise sur une



Fig. 13. — Le Salage des femmes douces.



Fig. 14. — La Charrette du supplice, tiré du *Miracle de N.-D. de la Marôse de la Gaudine*.

charrette, le dos tourné du côté du cheval, les mains liées derrière elle. Le charretier, à cheval, la tient par un bout de corde. Autour de la charrette, le peuple manifeste sa pitié ; maigre consolation pour la victime...

Rabelais artiste ?

En feuilletant un album du Cabinet des Estampes, nous sommes



Fig. 1. — François Ier (?).

récemment tombé en arrêt devant une série de dessins d'allure fantastique, un peu dans la manière de Callot, et dont le premier

portait cette signature inattendue : *Rabelais del.* Il y en avait bien une cinquantaine en tout, tous aussi fantaisistes, aussi extravagants les uns que les autres, mais sans autre indication d'auteur ou de sujet.

Nous aurions été impardonnable de ne pas poursuivre notre



Fig. 2. — Henri II (?).

enquête. Avions-nous mis la main sur un trésor inestimable, sur une trouvaille miraculeuse, sur des dessins bien et dûment authentiques de notre illustre et prestigieux confrère maître François Rabelais ? Toutefois, nous avions bien la certitude d'avoir devant nous, non des dessins originaux, mais des épreuves de gravure, puisqu'une deuxième signature, *Thomsen sculp.*, complétait la première.

Une recherche plus minutieuse à travers les collections du département nous mit en présence de deux autres éditions de ces dessins, moins bien venues que la première et portant comme titre : *les Songes drolatiques de Pantagruel.* Mais tout cela ne

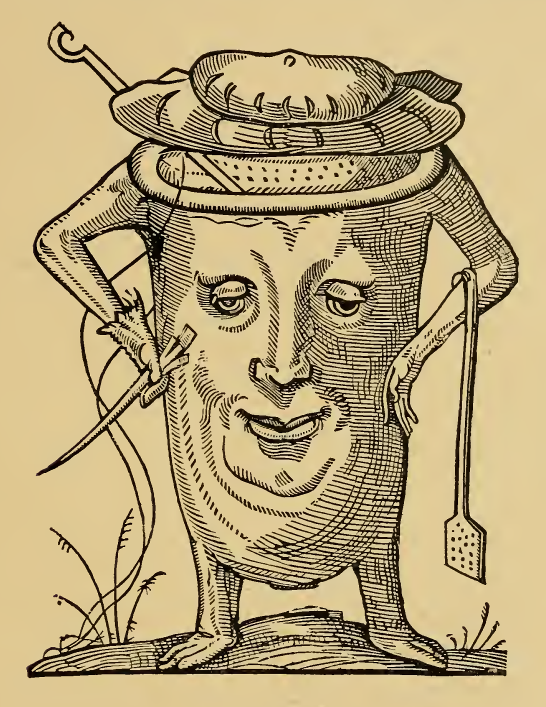


Fig. 3.

nous donnait pas la solution du problème : Rabelais avait-il réellement illustré ses œuvres ?

Nous ne pouvions mieux faire, pour avoir une opinion autorisée sur la question, que de nous adresser au savant commentateur de Rabelais, à notre distingué confrère le docteur Ledouble, de Tours, auquel on doit le *Rabelais anatomiste et physiologiste.* On sait que, dans cette étude approfondie, Ledouble a tiré au clair les chapitres du *Pantagruel* consacrés à la description de l'anatomie

de Quaresmeprenant (1). En s'étayant sur des considérations philologiques, et grâce à d'ingénieux rapprochements, il a démontré que les comparaisons de Rabelais prouvent chez lui une connaissance scrupuleuse de l'anatomie descriptive, alors ignorée — ou presque — des notions exactes de physiologie, notamment en ce



Fig. 4.

qui concerne la digestion, et une science remarquable de la chirurgie. Nul, mieux que Ledouble, ne pouvait nous renseigner sur Rabelais artiste. Voici la réponse qu'il a bien voulu faire à notre question.

« Dans leur amour de Rabelais, nous écrit le professeur de

(1) Cf. aussi *Chronique médicale*, 1906, p. 351, un article du Dr Ledouble sur la braguette de la cuirasse de l'arme de Bayard, dans lequel il parle des *Songes drolatiques de Pantagruel*.

Tours, plusieurs rabelaisophiles ont voulu faire du maître un dessinateur de talent. Rien n'est moins prouvé. Et s'il a été possible d'écrire un Rabelais botaniste (Faye, Marchand), un Rabelais médecin (Brémond), un Rabelais navigateur (Ducrot), un Rabelais chirurgien (Heulhard), un Rabelais pédagogue (Compayré, Guizot,



Fig. 5.

Gérusez, etc.), s'il serait très facile — et que, sous ce rapport, un livre ne tarde pas à paraître si mon ami, le grand orateur belge P. Janson, bâtonnier de l'ordre des avocats de Bruxelles, député de Bruxelles. poursuit ses recherches — s'il serait très facile, dis-je, d'écrire un Rabelais légiste (Heulhard a déjà écrit, ce me semble, une plaquette bien incomplète sur ce sujet), il me paraît, à l'heure présente, impossible d'écrire un Rabelais artiste, je dis à l'heure présente, car on ne peut répondre de ce qu'on découvrira plus tard.

« Je ne possède plus *les Songes drolatiques de Pantagruel* que j'avais pu acquérir (on en trouve encore dans les stocks de vieux fonds de librairie) ; mais, si mes souvenirs sont exacts, les dessins que vous m'indiquez doivent, sinon tous, du moins la plupart, y figurer...



Fig. 6.

« ... On a attribué les portraits des *Songes drolatiques de Pantagruel* à maître François, mais aucun argument vraiment probant n'a été apporté encore, que je sache, à l'appui de cette assertion.

« On a voulu également voir dans ces dessins des grands personnages contemporains de l'illustre médecin chinonais. Mais, avant la publication de mon livre, dans tous les glossaires, on disait que les personnages de l'épopée pantagruélique correspondaient à

des personnalités de la cour de François Ier, voire même un d'entre eux à ce roi. J'ai, ou plutôt nous avons prouvé, en Touraine, que tous ces personnages correspondaient à des gens du pays (voir les dernières pages des *addenda* de mon livre). A l'heure actuelle, aucun des personnages des *Contes drolatiques de. Pantagruel* n'est



Fig. 7.

encore — à ma connaissance, du moins — identifié positivement.

« Récemment a paru un Rabelais stratégiste (excellent), un Rabelais hygiéniste ; un élève de Lacassagne, de Lyon, a essayé d'écrire un Rabelais accoucheur, il a dû renoncer à son projet par suite de l'absence de documents. Je doute fort que le moment soit encore venu d'écrire un Rabelais artiste... »

Nous n'écrirons donc point ce chapitre, puisque, de l'avis auto-

risé du docteur Ledouble, les documents ne sont point d'une authenticité formelle. Aussi bien n'était-ce point là notre ambition. Mais nous avons pensé qu'il serait intéressant de mettre sou les yeux des lecteurs ces dessins, apocryphes ou non, qui présentent, au point de vue médical, un singulier attrait.



Fig. 8.

On ne pourra s'empêcher d'admirer, en effet, la verve romantique, l'imagination étonnante de l'artiste auquel sont dus ces dessins. Le premier représenterait, d'après une note au crayon qui se trouve sur la gravure du département des Estampes, le roi François Ier. De fait, il y a quelque chose, dans cette caricature, du profil accusé de l'amant de la duchesse d'Étampes. Les attri-

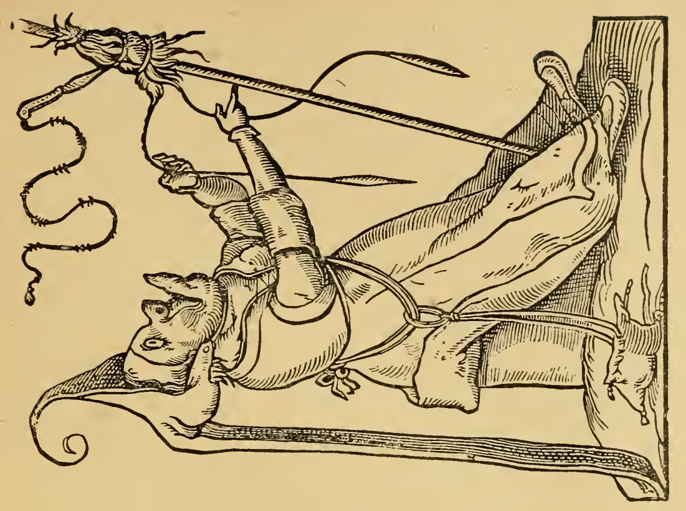




Fig. 10.

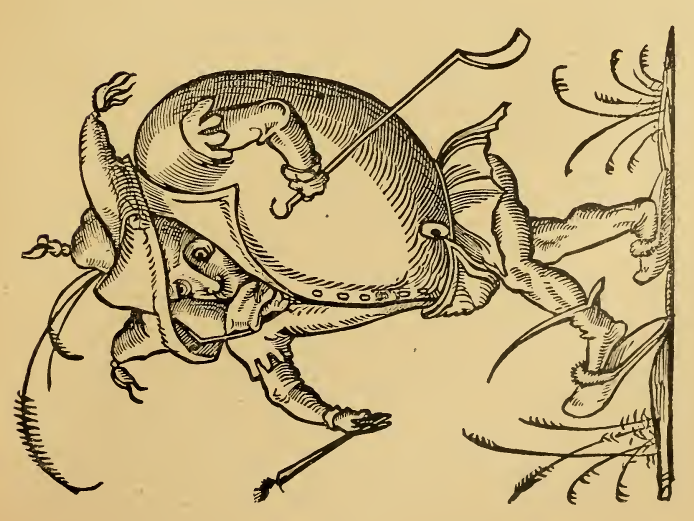


Fig. 9.

buts amoureux et guerriers dont il est paré cadrent bien avec son caractère. Le suivant, dont le menton est en galoche, le nez démesuré, l'oreille immense (signe de dégénérescence), serait Pantagruel-Henri II.

Les autres dessins n'ont point été identifiés, et chacun peut,



Fig. 11.

à sa guise, y voir tel ou tel personnage du roman de Rabelais.

Les questions de cuisine, qui tiennent une si large place dans l'œuvre du curé de Meudon, sont symbolisées par deux marmites à formes humaines où bout le gigantesque pot-au feu, où cuit le formidable ragoût nécessaire à calmer l'appétit insatiable de Gargantua et de sa famille : le caractère *géantique* des personnages rabelaisiens se trouve ainsi traduit.

Un certain nombre de ces dessins sont d'observation médicale,

tel celui de la figure 5 où l'éléphantiasis du scrotum est tel, que le personnage est contraint de placer sa volumineuse tumeur sur une roue ; celui de la figure 6 qui est pied-bot et porte un nez si démesurément long que l'ensemble de la face rappelle celle de l'éléphant.



Fig. 12.

Le personnage de la figure 7 est un hydropique qui aurait besoin d'une copieuse ponction pour le débarrasser de sa gênante ascite. Le suivant (fig. 8) est un gibbeux échappé de la Cour des Miracles, et qui présente, en outre, des déformations rachitiques très accentuées. Gibbeux aussi le numéro 9, dont nous avons été obligé, par respect pour la décence, de supprimer un attribut pornographique. Bien curieux aussi, ce type de dégénéré (fig. 10)

dont l'extrémité nasale s'épanouit hideusement, dont la lippe inférieure — presque la lèvre autrichienne — est atteinte d'une horrible hypertrophie.

Ce sont aussi des personnages lycanthropiques qui intéresseront



Fig. 13.

le médecin : le numéro 11 à la face humaine, dont le ventre se termine en avant par une tête de bouc, singulière allusion aux appétits du monsieur ; le numéro 12 qui symbolise les rapports de l'homme et du crapaud.

Parfois enfin, la pure fantaisie guide l'artiste, comme par exemple dans le numéro 13, ce qui ne l'empêche pas de donner à la physionomie de son sujet un caractère bien net de dégénérescence

En résumé, qu'ils soient de Rabelais ou d'un autre, ces dessins sont curieux et témoignent que leur auteur était doué d'une remarquable puissance d'imagination à laquelle se joignait une observation psychopathologique vive et précise.

A d'autres, plus compétents que nous, de les commenter, de les authentiquer et de les identifier.

TABLE DES FIGURES

TABLE DES MATIÈRES

2326. — Tours, imprimerie E. Arrault et Cie.

